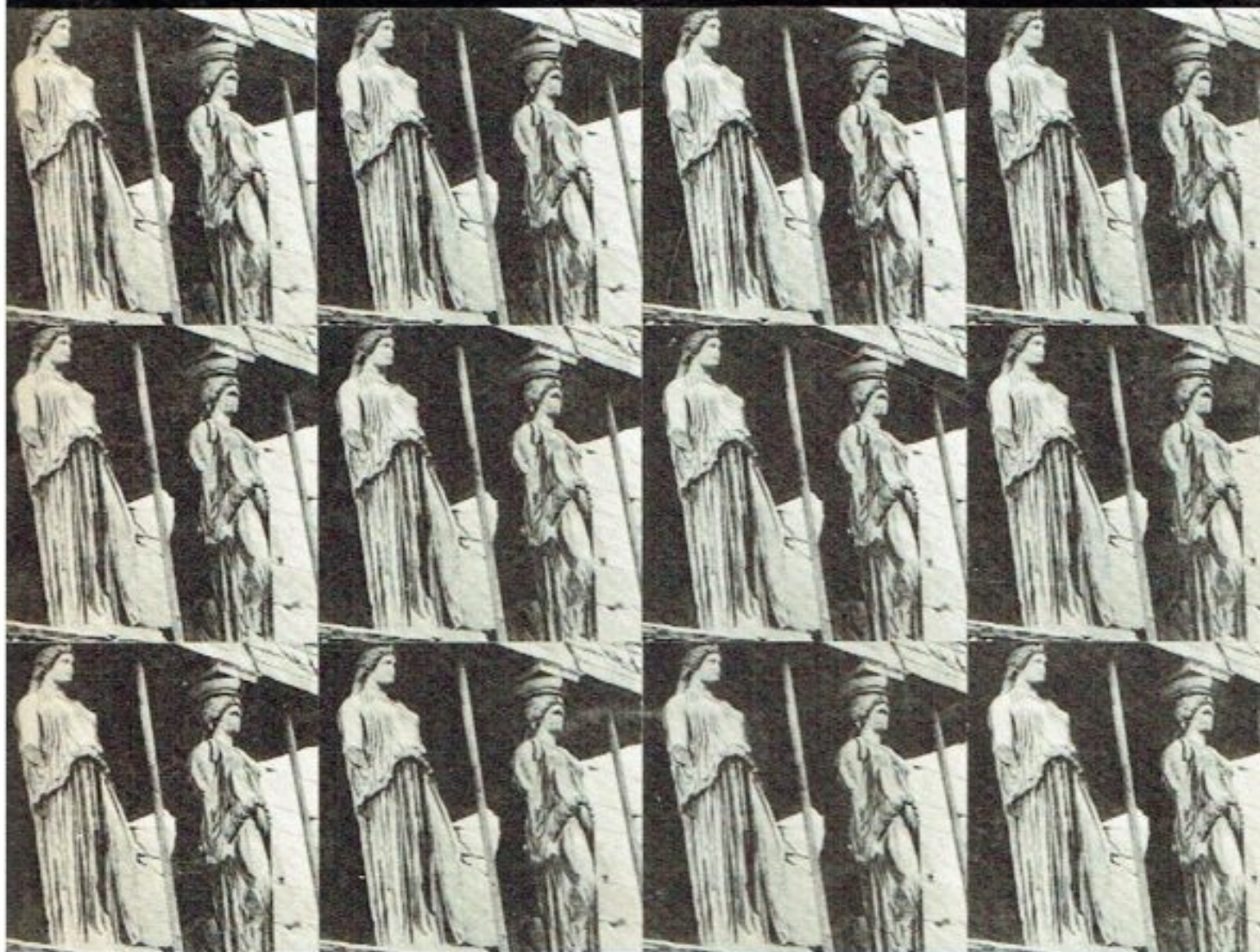
Carl G. Jung e Károly Kerényi

PROLEGOMENI ALLO STUDIO SCIENTIFICO DELLA MITOLOGIA

Universale scientifica Boringhieri

lire 1500

Carl Gustav Jung, Kàroly Kérenyi

PROLEGOMENI ALLO STUDIO

SCIENTIFICO DELLA MITOLOGIA

Il libro s'impernia sulla tesi junghiana dell'inconscio collettivo. Difficilmente si troverebbero pagine più vive sulla mitologia di quelle scritte da Kerényi. La creazione mitica non è che la rappresentazione degli archetipi, e come tale rivela una sfera importante della psiche. La povertà mitica è praticamente morte dell'anima. Il testo di Kerényi si riferisce ai fanciulli e alle fanciulle divine, mentre quello di Jung appare come un commento psicologico. Si tratta però di sezioni autonome, che si possono leggere anche in ordine invertito. Per Jung il tema onirico della "fanciullezza" rappresenta la parte "giovane" della psiche collettiva e come tale cela sempre un valore positivo.

Titolo originale:
"Einführung in das Wesen der Mythologie".

Traduzione di Angelo Brelich.

Edizione nell'Universale scientifica 1972.
Quarta edizione 1983. 1940-41.

Indice

Nota biografica

C. G. Jung (1875-1961) si laureò in medicina a Basilea e incominciò la sua carriera a Zurigo come assistente di Bleuler (1900). I suoi studi sulle associazioni verbali lo portarono a interessarsi delle teorie di Freud, e nel 1910 fu il primo presidente dell'Associazione psicoanalitica internazionale. Il suo dissidio da Freud trovò espressione definitiva nel 1912 con la pubblicazione di "Trasformazioni e simboli della libido" (titolo definitivo: "Simboli della trasformazione", 1952). Negli anni 1916-17 egli elaborò le sue fondamentali dottrine sugli archetipi e l'inconscio collettivo (vedi i volumi "Psicologia dell'inconscio" e "L'io e l'inconscio", pubblicati in questa collana). La sistemazione definitiva della sua tipologia apparirà nel 1921 ("Tipi psicologici": vedili in questa collana); nei decenni successivi e fino alla morte, la sua attività scientifica, diretta principalmente a scoprire gli archetipi nelle produzioni spirituali dell'umanità, troverà espressione in vastissime ricerche sul mito, la religione, l'arte, l'alchimia.

Karoly Kerényi (1897-1973), studioso di storia delle religioni, fu dapprima professore di filologia classica in Ungheria, sua patria, e poi nel 1943 si stabilì in Svizzera. Tenne lezioni a Zurigo nel "C. G. Jung-Institut" e presso varie università in Scandinavia, Germania, Finlandia, Svizzera e Italia. Lasciò numerosi, originali studi, tra cui ricordiamo quelli apparsi in traduzione italiana: "La religione antica nelle sue linee fondamentali" (Bologna 1940); "Figlie del Sole" (Torino 1949); "Gli dei e gli eroi della Grecia" (Milano 1972); e nella presente collana "Miti e misteri".

Il testo italiano è stato sottoposto all'esame di K. Kerényi. In parte con sua approvazione, in parte dietro suo suggerimento sono state modificate alcune espressioni che, pur diventate così meno fedeli alla lettera del testo tedesco, rendono ugualmente il pensiero dell'Autore e, nello stesso tempo, alleggeriscono il testo italiano già notevolmente

tormentato per l’estrema difficoltà dell’adattamento della nostra lingua allo stile sintetico e concentrato del Kerényi. In alcuni casi, in cui nessun termine italiano può rendere esattamente quello tedesco, abbiamo aggiunto a una traduzione approssimativa l’espressione originale messa tra parentesi. Tuttavia chiunque volesse prendere posizione in sede scientifica di fronte all’opera, deve farlo in base al testo originale.

Prefazione

di Mario Trevi

Nati dall’incontro reciprocamente fecondatore di uno storico delle religioni e di uno psicologo, i “Prolegomeni”, pubblicati per la prima volta nel 1941, hanno acquistato, nei trent’anni e più che ci separano da quella data, una loro esatta storicità. Nello stesso momento in cui essi possono essere letti come un libro attualissimo per la densità del contenuto e per la carica ancora altamente stimolatrice derivante dalla loro originalità, i Prolegomeni vanno collocati in una precisa situazione storica, nell’inconfondibile temperie spirituale propria della cultura occidentale all’inizio del quinto decennio del nostro secolo.

Fanno infatti da sfondo intellettuale ai “Prolegomeni” da una parte le correnti fenomenologiche che, risalendo a Dilthey, proponevano la lettura dei documenti delle antiche civiltà e delle culture primitive non mediante il solo strumento dell’indagine critica ma anche attraverso una concreta esperienza vissuta (Erlebnis) e una partecipazione commossa (Gemüt) che sole possono restituirci la vita contenuta in quei documenti, dall’altra un processo di svincolamento dell’indagine psicologica dalla matrice naturalistica e biologistica del positivismo e un suo progressivo accostarsi ai criteri e ai metodi della fenomenologia.

D’altra parte i “Prolegomeni” vanno anche letti con una particolare attenzione all’evoluzione intellettuale di ciascuno dei due autori del libro, e ciò non solo perché - come vedremo - l’uno di loro, Kerényi, senza minimamente rinnegare il valore dell’incontro e della

collaborazione con Jung, ha in seguito «preso le sue distanze» da quel tanto che il libro contiene di generosamente abbozzato ma perciò stesso ancora informe, non solo per le cautele e delimitazioni che lo storico delle religioni ha in seguito introdotto nell'uso dei vocaboli "archetipo" e "archetipico", ma anche perché i "Prolegomeni" rappresentano, da parte di Jung, una tappa precisa nella lunga e faticosa formulazione definitiva del concetto di" inconscio collettivo" e delle strutture formali che gli competono.

Il nome di Kerényi è - nel campo della ricerca sulla religione greca - probabilmente quello del più originale e prestigioso studioso dei nostri tempi. Per quanto particolarissima e indipendente sia la sua posizione di ricercatore, egli si collega ideologicamente a quel gruppo di etnologi e di storici della religione che, per il loro comune radicamento nel pensiero e nell'opera di Leo Frobenius, oggi si conviene chiamare «Scuola di Francoforte», o «Scuola storico-psicologica», o più propriamente «Scuola morfologico-culturale». Si conosce ormai bene, anche da parte del pubblico non specializzato, il valore che, nella dialettica delle idee che sottende la ricerca etnologica del nostro secolo, acquista la posizione di Frobenius e dei suoi continuatori (soprattutto l'etnologo Adolf Jensen, per far solo il nome del maggiore). Da una parte essi, opponendosi ad ogni residuo evoluzionistico ancora presente nel pensiero etnologico dei primi decenni del secolo, continuavano il programma di ricerche autenticamente storiografiche inaugurato dalla scuola «storico-culturale» (della quale peraltro Frobenius era stato uno dei massimi fondatori), dall'altra, contro il tecnicismo sterile dei «cicli culturali» e delle «carte di diffusione» di quella scuola, rivendicavano. nello studio delle culture primitive come in quello delle civiltà superiori, la necessità di una approfondita ricerca della coerenza interiore di tutti gli elementi che compongono ognuna di esse, dell'«idea centrale», della «visione del mondo»per cui tali elementi si strutturano in un organismo inconfrontabile e irripetibile, o, in altre parole, della "forma" che sottende ogni aspetto parziale di una cultura e lo riporta a

quella visione centrale al di fuori della quale la stessa cultura sarebbe inafferrabile o inconcepibile.

Come immediata conseguenza di una siffatta posizione generale di fronte all'intendimento di una cultura, per la Scuola di Francoforte e per i ricercatori da essa influenzati, il mito, lungi dall'essere una sorta di metafora di fenomeni cosmici o meteorologici, di aspetti positivi o negativi dell'uomo o, infine, di accadimenti storico-sociali realmente vissuti da un popolo, è espressione profonda e insostituibile di quel "Weltbild", di quella immagine del mondo che regge - quale struttura interiore - una intera cultura e il suo divenire storico. In tal senso il mito è autonomo, come autonoma è la scienza dei miti rispetto alle altre scienze dell'uomo. Autonomo è il mito nel significato più letterale e semplice del vocabolo, ché esso ha in sé la propria legge, né deve derivarla da altro (strutture economico-sociali, vicissitudini politiche, gradi di conoscenza della natura raggiunti da un popolo ecc.), avendo nella coerenza interiore del mondo spirituale che esso esprime al contempo la propria sorgente e il proprio limite. Il mito è la forma originaria con cui lo spirito di una cultura definisce sé stesso, è l'espressione diretta anche se non unica di quella visione del mondo e dell'esistenza che caratterizza unitariamente e inconfondibilmente una cultura.

Ciò non pertanto i miti, per la loro stessa natura esprimente visioni del mondo e aspetti fondamentali dell'esistere, possono varcare gli stretti confini di una cultura storicamente definita e ritrovarsi o in aree vastissime caratterizzate dal medesimo rapporto tra l'uomo e il mondo naturale o addirittura nell'intero dominio dell'umano, quali espressioni di situazioni intemporali e universali. Così Frobenius aveva enucleato la struttura fondamentale del ciclo dell'eroe quale la si ritrova identicamente presso le saghe di ogni popolo, così Jensen individuerà nel mito della divinità femminile che, morendo per mano dell'uomo, produce i beni culturali materiali della comunità, l'identica immagine del mondo che sottostà ad ogni cultura agricola primitiva o arcaica, e Kerényi vedrà nel mitologema del «fanciullo divino» e in

quello della «Kore» forme universali del dramma stesso dell’esistenza.

Si presenta ora legittima la domanda: se per un Kerényi il mito è autonomo, espressione pura e inderivabile di una visione del mondo che informa di sé un popolo e, al di là di confini etnici, culturali e linguistici, l’uomo stesso che nei miti rispecchia il proprio dramma universale, se il mito non ha altra legge che l’interna coerenza con cui si esprime, il ricercare, nell’esegesi mitologica, l’aiuto di uno psicologo non è già travalicare la sfera di quell’autonomia e voler ritrovare le fonti del mito nelle leggi pur sempre naturalistiche della psiche, come altri le avevano ricercate nelle strutture sociali o negli accadimenti storici o nell’inesatta comprensione delle norme del cosmo naturale? Non significa, in altre parole, questo ricorso al contributo di uno psicologo, un voler «psicologizzare» il mito, far decadere la sua «comprensione» (il “Verstehen” del fenomenologo) al livello dell’«interpretazione» (l‘“Erklaren” dello scienziato della natura)?

La risposta a questa domanda sta nel pensiero stesso dello psicologo cui Kerényi ricorre per il commento dei mitologemi del «fanciullo divino» e della «Kore». In primo luogo Jung aveva elaborato, fin dal tempo dei “Tipi psicologici” (1921) una originale teoria del simbolo per cui questo, lungi dall’essere mero «segno» di qualcosa che sta al di là di lui, appunto una realtà «significata», è esso stesso una realtà operante: è attività autonoma della psiche intesa a sintetizzare contenuti consci e inconsci al fine di aprire sempre nuove vie alla libido, di progettare inesplorate dimensioni per l’incessante operare dell’energia che costituisce la base dinamica del divenire psichico dell’uomo. L’autonomia della vita simbolica (che non esclude ma si contrappone all’eteronomia della vita «segnica») costituisce forse il più originale contributo di Jung alla ricerca psicologica del nostro tempo e costituisce altresì la garanzia che l’apporto dello psicologo alla comprensione del mito non scadrà a un’«interpretazione» riduttiva dello stesso, essendo il mito niente altro che una forma

fondamentale della vita simbolica stessa.

In secondo luogo Jung aveva condotto a un elevato grado di chiarimento, nell'arco dei venti anni che precedono la stesura dei Prolegomeni, la sua concezione dell'inconscio collettivo delucidando la natura puramente formale delle sue strutture. Tali strutture, o «archetipi», per la concezione matura di Jung, altro non sono che pure forme o funzioni trascendentali operanti sui contenuti offerti dall'esperienza, dalla memoria e dall'inconscio personale. Come tali - e soltanto a questo titolo - esse strutture sono intemporali, rappresentando le modalità fondamentali dell'esistenza profonda di ogni individuo umano.

L'autonomia della vita simbolica e il formalismo delle strutture inconsce collettive costituiscono dunque il giusto terreno d'incontro tra la ricerca di uno storico delle religioni e di uno psicologo. Non si tratta infatti di «spiegare» un mito con un aspetto più o meno patologico della vita psichica (il che comporterebbe la rinuncia all'autonomia del mito); si tratta al contrario di costatare come un tema mitologico, nelle innumerevoli variazioni in cui può ritrovarsi presso i popoli più disparati, altro non sia che l'espressione concreta e sensibile - volta a volta differente e variabile ma sostanzialmente unitaria - di una struttura intemporale dell'inconscio dell'uomo.

In altre parole, la collaborazione dello storico delle religioni e dello psicologo non comporta, nel caso dei "Prolegomeni", che il secondo s'ingegni a «ridurre» il mito (o il rito ad esso connesso) a espressione di uno stato psicopatologico ricorrente nella fenomenologia dell'uomo antico o moderno: questo era stato l'intendimento della scuola psicoanalitica classica che aveva cercato nella natura complessuale dell'inconscio la «spiegazione» di numerosi temi mitologici rivelatici dalla ricerca etnologica e storiografica. Si tratterà al contrario di mostrare come nella natura puramente formale dell'inconscio si possano reperire le matrici universali dei temi mitologici che per la vastità e l'intensità del loro ricorrere debbono a ragione essere chiamati universali. Complesso e archetipo si contrappongono in tal

senso quali matrici affatto differenti dell'eterna immaginazione mitologica dell'uomo: per la scuola freudiana il mito ha le sue radici profonde in un complesso dell'inconscio personale dell'uomo, per la scuola junghiana il mito ha la sua origine intemporale in una struttura formale dell'inconscio collettivo. Empirismo e trascendentalismo si contrappongono qui come in altri momenti della storia del pensiero occidentale. Ma il mito non è per Jung l'archetipo, è bensì il prodotto del suo operare. E poiché tale operare investe contenuti consci e inconsci, materiali superficiali o profondi della mente umana, sempre diversa nel suo divenire storico, esso produce immagini infinite e infinitamente differenziantesi. L'immagine archetipica non è l'archetipo, è solo il prodotto del suo operare incessante: spetta allo psicologo individuare, al di là della variopinta ricchezza delle immagini che sorgono dall'inconscio. la struttura formale che le genera, separando, per quanto è possibile, nella sostanza apparentemente unitaria dell'immagine, ciò che compete all'operare della forma e ciò che compete al materiale investito da tale forza strutturatrice (percezioni, ricordi, contenuti mnestici sepolti e persino concrezioni complessuali).

Pertanto se Kerényi chiede legittimamente «da dove» venga il mito, nella sua eterna ripetizione e diversificazione, Jung può legittimamente individuare tale «da dove» nelle strutture archetipiche dell'inconscio.

Per Jung stava appunto aprendosi, all'epoca della stesura dei "Prolegomeni", un nuovo periodo della sua vastissima produzione, una stagione caratterizzata prevalentemente dalla ricerca dei fondamenti archetipici dei prodotti dell'immaginazione conscia e inconscia: nel 1940 aveva pubblicato "Die verschiedenen Aspekte der Wiedergeburt" (I diversi aspetti del rinascere), lumeggiando, nella molteplicità dei temi di morte e rinascita riscontrabili tanto nei miti quanto nelle immagini simboliche arcaiche o moderne, una identica matrice archetipica. Nello stesso anno aveva scritto il Saggio d'interpretazione psicologica del dogma della Trinità. Seguirà, subito

dopo, nell’anno stesso dei Prolegomeni, Il simbolo della trasformazione nella messa, e poco più tardi: Lo spirito Mercurio (1943) e Psicologia e alchimia (1944). Tale periodo produttivo continuerà, con le medesime caratteristiche, fino ai grandi lavori della tarda maturità: “Aión” (1951) e “Mysterium coniunetionis” (1956). In tutte queste opere, pur diverse come grado di profondità e di intuizione psicologica, sarà perseguito il medesimo duplice programma: mostrare l’autonomia della vita simbolica nell’uomo come aspetto fondamentale del suo processo di individuazione e identificare nel formalismo delle strutture archetipiche la matrice unica dei miti, delle immagini, dei simboli antichi o moderni dell’uomo. Nel 1954 la formula della collaborazione tra storico delle religioni e psicologo sarebbe stata ripresa e amplificata mediante il contributo di un grande etnologo, Paul Radin: nascera così quel suggestivo libro che è “Il briccone divino” di Radin, Jung, Kerényi, esposizione, commento psicologico e amplificazione comparativa di un cielo fondamentale della figura del Briccone, “Trickster”.

Per quanto affascinanti nella loro indiscussa originalità, i “Prolegomeni” non costituiscono un libro di facile lettura, e ciò per una duplice ragione di forma e di composizione. In primo luogo la ricchezza del linguaggio di Kerényi che attinge con individuale libertà ai temi e agli stilemi propri della filosofia dell’esistenza, inserendoli originalmente nella ricerca storiografica, obbliga il lettore a un notevole sforzo di adeguamento a un modulo stilistico tanto arduo quanto pregnante, a una sorta di misteriosa potenza della parola intesa più a suggerire che a riferire, più a evocare che a denotare. Soprattutto nella lunga introduzione e nelle brevi pagine conclusive Kerényi dimostra quella ricchezza e quella suggestività della parola che fanno di lui un maestro della lingua oltre che uno scienziato dell’antichità classica.

In secondo luogo, mentre nel commento al mitologema del «fanciullo divino» Jung si limita a una coerente identificazione delle strutture archetipiche che ne generano la ricca fenomeno. logia, nel

commento al mitologema della «Kore» sembrano urgere in lui sia il bisogno di chiarire le fondamentali relazioni tra alcune istanze endopsichiche (soprattutto «Ego» e «Selbst») sia la necessità di approfondire il significato e la natura della forma archetipica. In tal modo il secondo intervento di Jung - di necessità limitato al commento di un mitologema - si allarga rapidamente sui temi della sua psicologia e delle ipotesi dinamiche che vi sono connesse, talché il lettore non esperto di psicologia analitica stenta un poco a orientarsi nella molteplicità dei riferimenti tecnici e delle rapide allusioni a una complicata visione della vita psichica.

Fu lo stesso Kerényi, nella impegnata introduzione a un suo libro del 1967,

"Eleusis, Archetypal Image of Mother and Daughter" (Eleusi, immagine archetipica della madre e della figlia) a rilevare questa disarmonia nella composizione dei Prolegomeni. Nella stessa introduzione peraltro Kerényi faceva notare come Jung, nel commento psicologico al mitologema della Kore, avesse oscillato tra una doppia identificazione della matrice archetipica di quella figura mitologica: da una parte l'inscindibile coppia Demeter-Kore rappresentava la personalità sopraordinata (o «Selbst») della psiche femminile, dall'altra la stessa Kore rappresentava l'immagine archetipica dell'istanza «anima» della psiche maschile. Inoltre Kerényi rivendicava per la propria nozione di «archetipo» e di «archetipico» una accezione più vasta e culturalmente più complessa di quella impiegata da Jung per gli stessi vocaboli. In effetti, da una parte l'archetipo kerényiano ha una sua radice nello stesso sfondo culturale cui attinge la teoria delle strutture trascendentali della psiche inconscia, ma dall'altra si rifà a una radice culturale fenomenologica che assume la forma archetipica a condizione originaria e intemporale dell'esistenza umana, a una sorta di vera e propria «struttura costitutiva dell'esistenza».

Il fatto è che l'opera di Kerényi, di difficilissima collocazione nel panorama culturale contemporaneo a causa della sua indiscutibile

originalità, ha un evidente legame con quella corrente di ricerca religiosa che, risalendo a Rudolf Otto e al suo concetto del «sacro» e più indietro ancora a Dilthey, si svolge lungo una linea complessa e multipla (da Romano Guardini a Erich Przywara, da Walter Otto a Mircea Eliade eccetera) e trova la sua sistemazione certamente non definitiva in quella monumentale opera che è la seconda edizione della “Fenomenologia della religione” di van der Leeuw (1956). Lo stesso van der Leeuw cita il nome di Kerényi tra coloro che hanno contribuito a sviluppare l’aspetto fenomenologico nella storia delle religioni e in questa prospettiva fenomenologica vanno letti anche i contributi kerényiani ai “Prolegomeni”.

In campo puramente psicologico invece i “Prolegomeni” costituiscono probabilmente la base metodologica dell’opera di uno dei massimi continuatori di Jung, Erich Neumann, le cui opere maggiori (“Origini e storia della coscienza”, 1949; “Umkreisung der Mitte”, 1953-54; “La grande Madre”, 1956) hanno portato contributi indiscutibili alla concezione dell’archetipo junghiano. Ed è forse proprio una frase di Neumann (“Il mondo archetipico” di H. Moore, 1961) che getta una luce penetrante su certe oscurità delle pagine junghiane dei Prolegomeni: «Ogni archetipo costituisce un aspetto del mondo intero e non una sola parte di esso.» MARIO TREVI

Introduzione:

Origine e fondazione nella mitologia

di K. Kerényi

1.

Che cos’è la musica? che cosa la poesia? che cosa la mitologia? Domande, tutte, sulle quali non si può fare alcuna considerazione, senza aver di già un rapporto reale con il loro oggetto. Ciò è naturale e s’intende da sé. Non lo è, però, nel caso di un rapporto con la mitologia. Le stesse grandi creazioni mitologiche dovrebbero far

capire all'uomo d'oggi come egli si trovi in questo caso di fronte ad un fenomeno che «per profondità, durata e universalità è paragonabile soltanto alga natura stessa». Chi veramente volesse far conoscere le mitologie, non dovrebbe dapprima appellarsi a considerazioni e giudizi teorici (nemmeno a quelli dello Schelling, di cui sono le citate parole d'encomio sulla mitologia). Neanche delle fonti si dovrebbe parlare molto. Bisognerebbe prendere e bere la pura acqua della sorgente perché questa ci compenetrasse e potenziasse le nostre latenti velleità mitologiche.

Eppure, anche qui c'è ancora molto che separa la bocca dall'orlo del calice. L'autentica mitologia ci è diventata talmente estranea che noi, prima di gustarla, vogliamo fermarci e riflettere. Non solo sulle utilità e sui danni della mitologia (di questi dirà la sua parola in questo volume il psicologo e psichiatra), Ma sull'atteggiamento che ci sarà possibile prendere di fronte ad essa. Noi abbiamo perduto l'accesso immediato alle grandi realtà del mondo spirituale - ed a queste appartiene tutto e che vi è di autenticamente mitologico -, l'abbiamo perduto anche a causa del nostra spirito scientifico fin troppo pronto ad aiutarci e fin troppo ricco in mezzi sussidiari. Esso ci aveva spiegato la bevanda nel calice, in modo che noi, meglio dei bravi bevitori antichi, sapevamo già in anticipo che cosa c'era dentro. E dovevamo essere soddisfatti del nostro saper meglio, o apprezzarlo più dell'esperienza e del piacere ingenui. Noi ci dobbiamo domandare se l'immediatezza dell'esperienza e del piacere di fronte alla mitologia ci è ancora in generale possibile.

Ad ogni modo noi non possiamo più fare a meno di quell'essere immuni dalla menzogna che ci proviene dal vero spirito scientifico. Ciò che esigiamo ancora, oltre a questa libertà, - ciò che, per dirla con più esattezza, noi esigiamo di riavere dalla scienza, - è appunto l'immediatezza di fronte al materiale della scienza. Quella stessa scienza deve aprirci la strada verso la mitologia, che prima con le sue interpretazioni e poi con le sue spiegazioni ce l'ha ostruita. E «scienza» va intesa sempre nel. sue, senso più ampio: nel nostro caso

si tratta sia dello studio storico che dello studio psicologico, sia di quello storicoculturale che di quello storico-naturale dei miti. Per caratterizzare la posizione che oggi tuttavia ci è già possibile prendere nei riguardi della mitologia, aia qui riassunto ciò che intorno all’argomento è stato svolto nel primo capitolo di La religione antica (1) e nella pubblicazione precedente del Fanciullo divino. Nemmeno qui sarà affrontata la questione delle origini della mitologia nel senso «dove e quando è sorta una grande civiltà creatrice di miti, la quale con le sue creazioni ha forse influito su tutte le mitologie posteriori?» Quel che ci occuperà, sarà soltanto la questione: «Che relazioni ha la mitologia con l’origine o con le origini?» E anche questo soltanto per allargare quell’accesso immediato per il quale il lettore dovrà trovare la propria strada verso la mitologia.

2.

La parola «mito» è di un senso troppo complesso, ed è troppo usata e vaga: da essa molto meno si può ricavare che da quelle espressioni che collegano “mythos”con la parola “léghein” «raccogliere, dire»; Platone, egli stesso un grande narratore di miti, ci dà insegnamenti tratti dalla propria esperienza e dalla propria attività intorno alla natura viva e mobile di ciò che i Greci chiamavano “mytologhìa”. Essa è un’arte come la poesia e partecipe essa stessa della poesia (le sfere delle due si intersecano), un’arte con un singolare presupposto materiale. Esiste un materiale particolare che determina l’arte della mitologia: un’antica massa di materiale tramandata in racconti ben conosciuti che tuttavia non escludono ogni ulteriore modellamento, -«mitologema» è per essa il migliore termine greco, -racconti intorno a dèi, esseri divini, lotte di eroi, discese agli inferi. La mitologia è il movimento di questa materia: qualcosa di solido e tuttavia mobile, materiale e tuttavia non statico, bensì suscettibile di trasformazioni.

Il paragone più appropriato - che io devo sempre ripetere per illustrare quest’aspetto della mitologia - è quello con la musica.

Mitologia in quanto arte e mitologia in quanto materiale sono fuse in un unico e identico fenomeno, nella stessa maniera in cui lo sono l'arte del compositore e il suo materiale, il mondo sonoro. L'opera musicale ci mostra l'artista quale plasmatore e nello stesso tempo ci fa vedere il mondo sonoro nell'atto di plasmare se stesso. Nei casi in cui non ci sia in primo piano nessun modellatore di spirito particolarmente eccezionale, come nelle grandi mitologie degli Indi, dei Finni e degli Oceaniani, si può parlare con ancor maggiore ragione di una siffatta relazione: di un'arte cioè che si manifesta nel plasmare e di un particolare materiale che si plasma, come di unità inscindibile di un unico e identico fenomeno.

Il modellamento, nella mitologia, è immaginifico. Scaturisce un fiume di immagini mitologiche. Uno scaturire che nello stesso tempo è un esplicarsi: fissato, come i mitologemi sono fissati nelle sacre tradizioni, esso è una specie di opera d'arte. Vi possono essere diversi sviluppi dello stesso tema fondamentale, uno accanto all'altro o uno dopo l'altro, simili alle diverse variazioni di un tema musicale. Benché, infatti, il flusso stesso si presenti sempre in immagini, il paragone con le opere musicali conserva la sua validità. Sempre, intanto, con opere: vale a dire con qualcosa di obiettivato, qualcosa che è già diventato oggetto autonomo che parla da sé, qualcosa a cui non si rende giustizia con interpretazioni e spiegazioni, bensì tenendolo presente e lasciando che pronunci da sé il proprio senso.

Nel caso di un mitologema autentico questo senso non è una cosa che si possa esprimere altrettanto bene e completamente anche in un linguaggio non mitologico.

La mitologia non è soltanto una maniera d'espressione al cui posto si potrebbe sceglierne un'altra, più semplice e più comprensibile che tutt'al più non sì sarebbe potuta adottare in quella data epoca perché in quella la mitologia sarebbe stata l'unica maniera d'espressione conforme ai tempi. Conforme o meno conforme ai tempi può essere la mitologia, esattamente come la musica. Vi sono forse epoche che solo in musica possono esprimere la loro più alta idea. Ma quella più alta

idea è, in questo caso, qualcosa che non potrebbe essere espresso se non, appunto, in musica. Così è anche per la mitologia. Come la musica ha anche un aspetto pieno di significato, il quale soddisfa nello stesso modo in cui una totalità piena di significato può soddisfare, così succede per ogni mitologema autentico. Se tale significato si traduce così difficilmente nel linguaggio della scienza, è appunto perché esso non può venir espresso completamente se non in forma mitologica.

Da quest'aspetto immaginifico-significativo-musicale della mitologia deriva che l'unico giusto modo di comportarsi nei suoi riguardi è quello di lasciar parlare i mitologemi per se stessi e prestar loro semplicemente ascolto. La spiegazione deve rima. nere in questo caso sullo stesso piano che occupa la spiegazione di un'opera musicale o, tutt'al più, poetica. Che questo richieda un particolare «orecchio», esattamente come occuparsi di musica o di poesia, s'intende da sé. «Orecchio» significa anche qui un vibrar insieme, anzi un espandersi insieme. «Colui che si spande come una sorgente, viene conosciuto dalla conoscenza» (Rainer Maria Rilke). Dove è però la sorgente della mitologia? In noi? Soltanto in noi? Anche al di fuori, o soltanto al di fuori di noi? E' questa sorgente che va cercata. Ne troveremo più facilmente la via se partiremo da un altro aspetto della mitologia, da un suo aspetto che qui va esaminato più diffusamente di quanto sia stato nei miei lavori precedenti.

3.

La mitologia,come la testa recisa di Orfeo, continua a cantare anche dopo la sua morte, anche a lunga distanza dal tempo della sua morte. Nel periodo della sua vita, il popolo cui essa era familiare, non soltanto cantava insieme con essa, come con una specie di musica: la viveva anche. Pur essendo una specie di materiale, essa era per quel popolo, suo portatore, forma di espressione, di pensiero, di vita. A giusta ragione si è parlato della «vita per citazioni» dell'uomo dell'età mitologica e a giusta ragione si è cercato di rendere chiara questa idea

a mezzo di immagini di cui non si potrebbe trovare nulla di meglio. Prima di agire, l'uomo antico avrebbe fatto sempre un passo indietro, alla maniera del torero che si prepara al colpo mortale. Egli avrebbe cercato nel passato un modello in cui immergersi come in una campana di palombaro, per affrontare così, protetto e in pari tempo trasfigurato, il problema del presente. La sua vita ritrovava in questo modo la propria espressione e il proprio senso. La mitologia del suo popolo non soltanto era per lui convincente, aveva cioè senso, ma era anche chiarificatrice, vale a dire dava senso.

Questo è l'altro aspetto, l'aspetto eziologico, della mitologia. In complesso, un aspetto estremamente paradossale. In quanto storici delle religioni, noi potremmo anche limitarci a prendere atto di questa paradossalità: la mitologia chiarisce se stessa e tutto quanto vi è nel mondo non perché essa sia stata inventata per spiegare, bensì perché essa ha anche la facoltà di chiarire. Ma proprio gli studiosi che vogliono «chiarire» tutto, stente. ranno a capire una facoltà così misteriosa, pur ricorrendo alla supposizione che la spiegazione sia lo scopo per cui i mitologemi sarebbero stati escogitati. Essi non s'accontenteranno di un accenno al fatto che anche la poesia e la musica spesso rendono il mondo molto più trasparente per lo spirito che non le spiegazioni scientifiche; quindi non ce ne dobbiamo più accontentare neanche noi. Noi vorremmo alfine comprendere una buona volta realmente l'aspetto eziologico della mitologia, nel suo «come» e nel suo «perché», senza prenderlo sotto alcun riguardo per una cosa facile e ovvia. L'apparenza di essere ovvio viene turbata, in questo campo, già dal fatto stesso che è stato anche possibile negare completamente il carattere eziologico della mitologia. L'ha fatto precisamente uno studioso di prima linea che ha passato un lungo periodo nella presenza di una mitologia vivente: Bronislaw Malinowski. Ciò che egli aveva imparato, nelle isole Trobriand, intorno alla natura della mitologia, egli l'ha pubblicato in un esemplare studio di carattere empirico, "Myth in Primitive Psychology" (Londra, 1926). La sua esperienza conferma ciò che si è

detto sopra sulla «mitologia vissuta»: ripetiamolo ora con le sue parole scientificamente ben ponderate.

«Il mito, in una società primitiva, vale a dire nella sua originale forma viva, non è semplicemente la narrazione di un racconto, bensì una realtà vissuta. Esso non è di quel genere di avvenimenti inventati che noi ritroviamo nei nostri romanzi, bensì una viva realtà che si crede sia accaduta nei tempi primordiali e da allora continui ad influire incessantemente sul mondo e sul destino degli uomini… Tali racconti non si mantengono in vita per qualche vana curiosità; essi non sono considerati come storie inventate, né però come storie vere. Essi sono invece per gli indigeni manifestazioni di un'originaria realtà superiore e di più alta importanza, la quale determina la vita, il destino e le attività attuali dell'umanità, mentre gli uomini traggono da essi sia i motivi per gli atti rituali e morali, sia le avvertenze sul come mettere questi in pratica».

In base alla propria esperienza il Malinowski nega due cose: il carattere simbolico e quello eziologico del mito vivente. La negazione del carattere simbolico consiste nella constatazione indubbiamente giusta che il mito, per il suo portatore, esprime in maniera primaria e diretta proprio ciò che in esso viene raccontato: un fatto dei tempi primordiali. Che tale fatto, a sua volta, esprima ancora qualcosa: qualcosa di più universale, qualcosa del mondo reale, una realtà che in esso si manifesti in forma mitologica - il Malinowski non lo prende in considerazione. La sua constatazione non implica niente in merito, né pro né contro. Con tanto più impegno egli si volta contro la concezione eziologica. Il mito non sarebbe una spiegazione per soddisfare una curiosità scientifica, bensì il rivivere, in forma di racconto, di una realtà dei tempi primordiali. I miti non spiegherebbero niente, in nessun senso, e mai: essi fissano sempre un precedente che è ideale e garanzia del proseguimento. Mito eziologico sarebbe una categoria inesistente di racconti in corrispondenza con un inesistente «bisogno di spiegare».

Il Malinowski circoscrive così ciò che egli chiama la "funzione

sociale” della mitologia, e che non è una «spiegazione» scientifica o pseudo-scientifica. Egli non trova evidentemente la parola giusta per dire che cosa invece essa sia. «Spiegazione» nel senso di un “intellectual effort” gli appare insoddisfacente. In quell’altro senso, che la mitologia, per i suoi portatori, rende “chiaro” tutto, pur senza mirare a questo, la parola «chiarire» può già servire. In questo senso, infatti, ogni mitologia spande chiarezza: chiarezza su ciò che è, avviene e deve avvenire. Il senso di tutto ciò si trova nei mitologemi. Ciò che però si fa per mezzo della mitologia, quando involontariamente si fa funzionare il «narrar miti» in servizio di una comunità umana, non è più un’invenzione oziosa di spiegazione.

La lingua tedesca ha per questo la parola appropriata: «“begründen”», motivare, fondare, giustificare una cosa riportandola al suo fondamento (2).

La mitologia «fonda». Essa non risponde in vero alla domanda: «perché?» bensì a questa: «da dove? da qual origine?» In greco si può esprimere questa differenza con la massima precisione. La mitologia non dà mai delle “àitia”, «cause». Essa le dà (è «eziologica») soltanto in quanto le “àitia” - come dice Aristotele (“Metaf.”, delta, 2, 1013a) - sono delle “archài”. Per i più antichi pensatori greci “archài” erano, per esempio, l’acqua, il fuoco, o l’”àpeiron”, l’«illimitato». Non mere «cause» dunque, piuttosto materia o condizioni primordiali che non invecchiano, né vengono mai superate, bensì fanno sempre originare tutto da se stesse. Simili a queste sono i fatti della mitologia. Essi costituiscono il fondamento del mondo che riposa tutto su di loro. Essi sono le “archài” alle quali ogni singola cosa, anche presa per se stessa, risale, per creare se stessa da esse, mentre esse rimangono vitali, inesauribili, insuperabili: in un primordiale tempo extratemporale, in un passato che, per mezzo di un continuo rinascere in ripetizioni, si dimostra eterno.

4.

Non è una generalizzazione ingiustificata affermare che la mitologia racconta sempre delle origini o per lo meno di quel che è originario. Quando essa narra di una più giovane generazione di dèi, ad esempio delle storiche divinità greche, anche queste significano l'inizio di un mondo: il mondo governato da Zeus, in cui i Greci vivevano. Gli dèi sono «originari» nel senso che con una nuova divinità nasce sempre un nuovo «mondo»: una nuova èra o un nuovo aspetto del mondo. E' bensì vero che essi non sono presenti soltanto all'inizio, nella loro origine, e neanche soltanto nelle ripetizioni a, gettito di quel primo emergere (3), vale a dire nelle loro riapparizioni cosmiche e nelle festive rievocazioni della loro presenza. Tuttavia i mitologemi che esprimono in forma narrativa il contenuto delle figure divine, ù svolgono sempre nei tempi primordiali. Risalire alle origini e ai tempi primordiali è un tratto fondamentale di ogni mitologia.

Si è trovata la precisa espressione per questo fatto: dietro l'apparente «perché?» si nasconde sempre il «da che cosa?», dietro l'"àition" sta sempre l'"archè". Per dirlo con ancor maggiore precisione, non è mai una domanda che sta in primo piano nella mitologia, - come nemmeno nella filosofia greca arcaica, - bensì attraverso essa si risale in modo immediato e senz'alcuna domanda alle "archài", ci «fonda», lasciandosi riimmergere nel «fondamento». Non solo colui che vive una data mitologia ed agisce in conseguenza, compie un passo indietro come il torero, non solo lui s'immerge come in una campana di palombaro: così fa anche ogni autentico narratore di miti, creatore o risuscitatore di mitologemi. Dove il filosofo sarebbe spinto dal mondo di fenomeni circostanti a dire che cosa «veramente è», lì il narratore di miti si volge verso i tempi primordiali per raccontare che cosa «originalmente era». Originarietà, per lui, equivale a verità. Senza pronunciarci sulla questione so in tale maniera si raggiunge realmente una «verità», una vera immediatezza del soggetto nei riguardi dell'oggetto, noi ci rendiamo conto come e per mezzo di che si compia la «fondazione» mitologica.

La mitologia «fonda» in quanto il narratore di miti si ritrova con il

suo racconto vivificante nei tempi primordiali. Anzi, egli si trova di colpo, senza girare attorno e indagare, senza sforzo e studio, in quell'età degli inizi che gli interessa, in mezzo alle "archài", delle quali egli ci parla. In mezzo a quali "archài" può effettivamente ritrovarsi l'uomo? In mezzo a quali può egli immergersi? Egli ha le proprie, le "archài" della propria esistenza organica, dalle quali egli attinge continuamente. Egli, un essere organico sviluppato, esperimenta la propria origine in base a una specie di identità come se egli fosse un suono riecheggiante con una intensità mille volte superiore, mentre l'origine fosso il suono intonato per la prima volta. Egli la esperimenta come la propria "archè"assoluta, come quell'inizio dal quale in poi egli è un'unità, l'unione dì tutti i contrasti del suo essere e della sua vita avvenire. A questa origine come inizio di una nuova unità cosmica allude il mitologema del «fanciullo divino». A un'altra specie di origine, che uno esperimenta come la propria, ci riporta il mitologema della «fanciulla divina»: a quella origine che nello stesso tempo è l'"archè"di innumerevoli esseri prima di lui e dopo di lui, e per mezzo della quale il singolo essere possiede l'eternità già nel proprio germe.

I due mitologemi riuniti in questo volume servono ad indicarci attraverso immagini del divenire umano e vegetale la strada su cui avviene la «fondazione» quale cammino alle "archài" per rifare poi con noi la strada del suo esplicarsi in quelle immagini. Figuratamente si può parlare di un'immersione in noi stessi, che porta al vivo germe della nostra totalità. La pratica di quest'immersione è la «fondazione» mitologica e il risultato di questa pratica è che noi, divenuti veggenti fra le immagini che scaturiscono, siamo risaliti al punto in cui le due "archài" coincidono. L'"archè" del germe, o per usare l'espressione di uno scrittore dei nostri giorni: «l'abisso del seme», sfocia là e lì bisogna prendere quel centro intorno al quale e partendo dal quale tutto il nostro essere e tutta la nostra esistenza si organizzano. Se si volesse pensare in termini spaziali intorno a questo fatto puramente interno, si dovrebbe dire che il luogo ideale in cui l'originarsi e il

sapere delle origini sono identici, è esclusivamente questo punto di irruzione e di centro. Chi in questa maniera si volge in se stesso e racconta, non fa che esperimentare ed annunciare il fondamento: egli «fonda».

II «fondare» mitologico (e noi parliamo soltanto di questo) ha questo di paradossale: chi si ritira così in sé, si apre. O anche viceversa: l'esser aperto al mondo, caratteristica dell'uomo antico, pone questi sul suo proprio fondamento e gli fa riconoscere nella propria origine la "archè kat'exochén", la origine per eccellenza. Nell'immagine di un fanciullo divino, del primogenito dei primordi in cui per la prima volta si è verificata un'«origine», le mitologie non parlano del prodursi di un essere umano, ma di quello dell'universo divino o d'un dio universale. Nascita e sorgere del sole prestano soltanto i tratti corporei e la luce dorata a quell'"archè" universale. Conservando il concetto spaziale del centro ideale dell'uomo, dobbiamo dire: proprio là dove sfocia l'abissale "archè" del germe, irrompe il mondo stesso. E' il mondo che parla dell'origine nelle immagini che scaturiscono. Colui che in quella sommersione ha raggiunto il proprio fondamento, «fonda» il suo mondo. Egli se lo costruisce su dalle basi, dove tutto è uno scaturire, sbocciare, sorgere: tutto è come una sorgente (4). E, intanto, tutto è anche divino: la natura divina di tutto ciò che appare nella mitologia s'intende da sé. Tutto le istituzioni delle età mitologiche ritrovano la propria trasfigurazione e il proprio fondamento, vale a dire la propria consacrazione, per mezzo di un mitologema della origine, nella comune origine divina della vita, di cui esse sono le forme.

5.

Ricostruire il mondo da quello stesso punto, "intorno" al quale e partendo "dal" quale il «fondatore» stesso è organizzato, "in" cui egli è originario (in senso assoluto per il suo unico essere-così-organizzato, in senso relativo per essere generato da un'infinita serie

di antenati): questo è il tema più grande e più elevato della mitologia, questo è il «fondare» per eccellenza. Quando sì costruisce un nuovo piccolo mondo, un'immagine del grande cosmo, il «fondare» appare tradotto in azione: in quella della fondazione. Le città che nei tempi della mitologia vivente figuravano come immagini del cosmo, vengono fondate, come i mitologemi «fondano» il mondo. Le loro fondamenta vengono poste come se esse crescessero direttamente dalle due "archài" già menzionate (da quella assoluta, in cui ognuno "inizia", e da quella relativa in cui ognuno è la "continuazione" dei propri antenati). In tal maniera esse vengono ad avere per loro base lo stesso suolo divino su cui poggia il mondo. Esse diventano cioè quello che per gli antichi erano ugualmente mondo e città: dimora degli dèi.

Le contraddizioni delle tradizioni intorno alle cerimonie della fondazione di Roma si risolvono in maniera armoniosa, non appena si sia semplicemente in grado di comprendere questo senso delle antiche fondazioni di città: vale a dire che questi piccoli mondi dell'uomo dovevano essere tracciati secondo lo stesso piano ideale su cui l'uomo sa organizzare la propria totalità e che egli scopre anche nel grande mondo. In pari tempo, rivolgendo la nostra attenzione a questo problema degli studi classici tante volte trattato, noi riscopriamo qualcosa dei concetti spaziali che costituivano i mezzi più alla portata di mano per parlare in modo espressivo-visuale di cose esclusivamente interne. Lo studioso di storia antica a Halle, Franz Altheim, ancora da docente in Francoforte aveva proposto una soluzione per il problema, soluzione ripresa dopo dai suoi allievi: così da Werner Müller, al cui libro "Kreis und Kreuz" ("Circolo e Croce", Berlino, 1938) accenno solo per brevità, prima che la mia propria interpretazione dettagliata dei passi possa esser pubblicata. Le mie seguenti considerazioni riguardano unicamente l'apparente contraddizione della cerimonia, ma non le difficoltà topografiche ed altre ancora della tradizione. Limitandoci strettamente alla cerimonia, noi possiamo parlare dell'esecuzione di un piano mitologico, anche senza alcun riguardo alla realizzazione di questo nel piano urbano di

Roma.

La menzionata contraddizione è quella di due forme geometriche. Secondo la descrizione più dettagliata della fondazione della città di Roma nella biografia di Romolo di Plutarco, si tratta di un circolo che, determinato da un centro, viene tracciato con l'aratro. Il centro è costituito da una fossa circolare, detta "mundus". Ovidio, nel suo racconto poetico dell'antica fondazione ("Fasti", IV, 819) parla di una semplicissima fossa scavata nella terra, che, dopo il sacrificio di fondazione, sarebbe stata di nuovo riempita. Sopra di essa si collocava un'ara altrettanto semplice. Altre fonti descrivono il "mundus" della storica città di Roma come una costruzione, la cui parte inferiore era dedicata ai "Di Manes", spiriti degli antenati, e agli inferi in generale. Coloro che vi sono potuti entrare, hanno lasciato la testimonianza che la forma di questa costruzione, vista dall'interno, somigliava a quella della volta celeste. Sia nella forma primitiva realizzata nella cerimonia di fondazione, sia nella solida costruzione architettonica, il "mundus" rappresenta l'"archè", in cui sfocia l'antico mondo degli antenati, il semenzaio sotterraneo di tutto ciò che quando che sia crescerà e nascerà. Il "mundus" è l'"archè" relativa, e, in pari tempo, quella assoluta, dalla quale, come dal proprio centro, il nuovo mondo «Roma» è sorto. Per questa questione è perfettamente inutile volersi appoggiare sulla parola stessa "mundus". Può anche darsi che essa derivi dall'etrusco, e, in questo caso, non sia forse identica a "mundus" «mondo».

Con la cerimonia e mitologia del circolo è in contraddizione la tradizione della città romulea chiamata "Roma quadrata". A una tale designazione corrisponde il racconto di Dionisio d'Alicarnasso che testimonia della forma quadrangolare ("tetràgono schèma") di quel primo solco, il "sulcus primigenius". Anche a questo faceva riscontro un edificio, detto "Quadrata Roma", in cui si conservavano gli attrezzi necessari per la fondazione sacrale di città. «Originalmente esso era quadrangolare» - così lo descrive una fonte - ed era di pietra. Il luogo dove esso sorgeva non è lo stesso che Plutarco attribuisce al

“mundus”. Se l’edificio rappresentava il centro della “Roma quadrata” nello stesso modo in cui il “mundus” rappresentava quello del “sulcus primigenius” circolare, i due centri non erano identici. L’Altheim credette di poter risolvere la contraddizione, partendo da un centro ideale. Egli rilevò che ci si era dimenticati troppo facilmente che l’aggettivo verbale «quadrata» potesse significare anche «quadripartita». In qualsiasi luogo uno prenda il suo punto di riferimento, - al posto del “mundus” o a quello della “Quadrata Roma”, - può sempre tracciare intorno a sé un circolo e in questo fondare secondo le regole dell’agrimensura romana, una città quadripartita, una “Roma quadrata”. Anzi, una quadripartizione di questo genere è ben nota sia nell’arte degli agrimensori che in quella degli Auguri.

La soluzione proposta ci mostra, in modo geniale, come la cerimonia del circolo e la fondazione di una “Roma quadrata” possano essere d’accordo “in idea”. Di fronte alla tradizione, essa rimane tuttavia insufficiente. Plutarco, prima di descrivere la cerimonia del circolo, menziona la “Roma quadrata” di Romolo, la considera come una città quadrangolare, eppure non vi trova alcuna contraddizione (5). Secondo Varrone, le città fondate da Roma, le “coloniae”, si chiamavano nei documenti più antichi “urbes” da “orbis” «circolo» ed “urvare” «arare attorno». Egli considera dunque la cerimonia del circolo come una cosa naturale per ogni fondazione di colonia. Ciò nonostante la maggior parte delle colonie dimostra che dal rituale disegno circolare si sono sviluppate, nella realtà, piante di città quadrangolari. Esse sono “quadratae” in tutti e due i sensi: sono divise in quattro parti da due strade principali - e perciò sono anche fornite di quattro porte - ma, nello stesso tempo sono di una forma quadrata più o meno regolare. Circolo e pianta di città non si corrispondono. Tuttavia, anche nel caso di difficoltà dì terreno si rimaneva fedeli a una forma geometrica ideale. Essa, quale idea pura, non è da immaginare che come un “quadrato iscritto nel circolo”.

Secondo il racconto di Plutarco i Romani avrebbero appreso i segreti

della fondazione di città dai loro maestri etruschi «come nei misteri». La figura che unisce circolo e quadrato è, infatti, tutt'altro che ignota nel vasto campo delle usanze ed esperienze mistiche. Lo studioso di storia delle religioni e il psicologo ne possono ugualmente testimoniare. Nell'antico indico una figura di quel genere si chiamava "mandala", «circolo» o «anello». Una sua forma particolarmente istruttiva è in uso nel buddismo mahayàna del Tibet. Lì si trova un quadrato iscritto in un circolo con un'aggiunta in forma di T ai quattro lati. Nel quadrato poi sono iscritti, a loro volta, altri cerchi concentrici. Nel buddismo questa figura è un'eredità della mitologia indica. Ne riporto qui l'interpretazione data da Heinrich Zimmer nel suo volume "Kunstform, und Yoga im indischen Kultbild" ("Forma d'arte e Yoga nell'immagine cultuale indica", Berlino, 1926), in base allo "Shrichakrasambhàra-Tantra" (Tantrio Texts, VII, Londra, 1919).

L'adepto di questi misteri buddistici, nella sua esperienza del "mandala", si crea da sé e intorno a sé l'immagine del mondo, con al centro il monte degli dèi, Sumeru. Questo è per lui l'asse dell'uovo cosmico «il cui quadrilatero di pietra preziosa, con le sue superfici di cristallo, oro, rubino e smeraldo, scintilla nei colori delle quattro regioni celesti. A un indù credente, sulla superficie della sua sommità è il mondo di palazzi di Indra, re degli dèi, e dei suoi beati: Amaravàti, i "luoghi degli immortali"; l'adepto del mandala buddistico sviluppa al loro posto un tempio-monastero, quale unico posto degno del Budda: un edificio di forma quadrata, fatto di pietre preziose, con quattro entrate ai lati (queste sono le aggiunte in forma di T), circondato da magiche mura di diamante. Il suo tetto ha una volta a punta, come quelle tombe a cupola sulla terra, le quali, da reliquiari, testimoniano del Nirvàna completo degli illuminati. Il centro del suo interno è costituito da un cerchio, con un fiore di loto aperto, le cui otto foglie si protendono in tutte le direzioni della rosa dei venti (i quattro punti cardinali dell'orizzonte e le quattro direzioni di mezzo). Su questo il fedele devoto vede stare se stesso nelle sembianze di Mahàsuka (una delle forme d'apparizione del grande dio

Shiva) che tiene stretta la propria figura femminile. Egli si vede come “suprema felicità del cerchio”, con quattro teste ed otto braccia e diventa contemplativamente cosciente della propria essenza. Le sue quattro teste indicano i quattro elementi, terra, acqua, fuoco, aria, nel loro immateriale stato trascendente; nello stesso tempo però esse indicano anche i quattro sentimenti infiniti dai quali egli, per mezzo di continui esercizi, si fa pervadere, onde maturarsi per il Nirvàna… »

A tali fini mistici, allo scopo di una specie di «ri-fondazione» interna e riorganizzazione dell’uomo, si disegnano dei mandala sulla sabbia o sul pavimento del tempio, dove ha luogo l’iniziazione. Ma essi vengono anche realmente costruiti, spesso in proporzioni enormi, come Boro Budar, il celebre santuario di pellegrinaggi dei Luddisti di Giava. Con il mandala penetra nel buddismo qualcosa di più antico: una mitologia costruttrice di mondi. I cerchi e quadrati tracciati da un comune centro appaiono sia nell’Italia antica sia nell’Oriente buddistico come la pianta su cui qualcosa viene fondato. Su di essa si costruiscono dei piccoli mondi - città e santuari - perché anche il grande cosmo e quello più piccolo fra tutti, l’uomo, risultano costruiti su di essa.

Fino a questo punto arriva, con i dati a sua disposizione, lo studioso di storia delle religioni. Altri fatti vi aggiunge il psicologo. Il prof. Jung ha scoperto da molto tempo che uomini moderni, perfettamente ignari dei misteri orientali, quando ci trovano sulla strada di conquistare la propria totalità (“Ganzheit”) e di risolvere i propri contrasti intimi, disegnano o sognano figure simili al mandala. Noi potremmo chiamare questo processo di nuovo «ri-fondazione» o riorganizzazione dell’uomo, il prof. Jung, lo chiama «individuazione». Egli, con tutta la prudenza del suo severo metodo di ricerca, precisa che si tratta di un «autonomo fatto psichico, contraddistinto da una fenomenologia che si ripete continuamente e si ritrova identica dapper. tutto». Il simbolo del mandala gli appare come «una specie di atomo nucleare di cui ignoriamo la struttura più intima e l’ultimo significato» «(Eranos-jahrbuch», 1935, p. 105). Intorno

all’argomento egli ha fatto l’osservazione più importante nel suo commento al libro cinese “Das Geheimnis der goldenen Blüte” (“Il mistero del fiore d’oro”, Zurigo, 1939): «Cose di questo genere non si inventano: esse devono riaffiorare sempre dalle oscure profondità dell’oblio per esprimere gli estremi barlumi della coscienza e le più alte intuizioni dello spirito, e “fondere in questo modo l’unicità della coscienza del presente con il passato primordiale della vita”).

6.

«Origine» nella mitologia significa due cose: come contenuto di un racconto, di un mitologema, essa è una “Begründung”, come contenuto di un atto, essa è: “Gründung” (6). In ambo i casi l’uomo si ricolloca nelle proprie origini: con ciò l’originario umanamente raggiungibile viene a manifestarsi, assumendo le forme di immagini, di mitologemi, di cerimonie primordiali. Tutte e tre le forme di manifestazione possono essere modi di apparizione della stessa cosa umanamente raggiunta, cioè della stessa idea mitologica. Da dove nasce, intanto, un’idea mitologica “determinata”, come nel nostro caso quella del mandala che ancor oggi ha lo stesso senso in Oriente e in Occidente, pur senza una trasmissione storica, idea che probabilmente costituiva già la base della cerimonia della fondazione di Roma? Ha ancora senso, in generale, ricercare una particolare origine storica in un determinato luogo e in una determinata epoca, dopo che “la” origine si è rivelata come l’origine di ogni singola cosa, luogo, epoca?

Nel caso di una caratteristica dei mandala, il problema può esser posto nei termini più esatti. Questa caratteristica è la precisa quadripartizione. La quadripartizione stessa appare di carattere cosmico nell’applicazione Luddistica. I quattro elementi, ai quali essa si riferisce, corrispondono in India, esattamente come in Grecia, a una quadripartizione del mondo. Nella Grecia questo può essere un’eredità preindoeuropea, nell’India può essere anche indoeuropea. E’ più ovvio

mettere la quadripartizione in relazione con le quattro regioni del cielo. Ciò è possibile anche nel mistero del mandala buddistico. L'adepto, - secondo lo Zimmer -«emette dalle teste di Mahàsuka, nella cui figura egli vede se stesso, raggi dai colori delle quattro regioni del cielo: azzurro, verde, rosso e giallo. Quei colori garantiscono che il suo sentimento di pietà universale penetra in tutto lo spazio cosmico». Qui sembra che un processo originario - il partire delle assi "dai" quattro punti cardinali dell'orizzonte si presenti in forma inversa. Si compie, infatti, un'emissione di raggi "verso" i quattro punti cardinali i quali solo in quel modo «vengono fondati». La quadripartizione delle piante di città romane invece appare come il risultato del primo processo, ossia di un orientamento naturale sud-nord ed est-ovest, mentre la base comune di ogni mandala non sarebbe che il cielo quadripartito.

Il problema si presenta con ogni rigore di termini. L'origine della quadripartizione, dunque, non è da cercare nell'uomo, bensì nel mondo circostante?

E se questo è il caso: in quale parte della terra possiamo cercarla? Werner Müller, nel suo citato studio sulle piante degli abitati romani e germanici, rileva giustamente che dall'orizzonte si può dedurre soltanto il circolo, ma non la quadripartizione. Il limite naturale del campo visivo costituisce un cerchio chiuso senz'alcuna suddivisione. Da orologio cosmico, la cui lancetta sarebbe il sole, l'orizzonte non può servire che nell'alto settentrione. Soltanto viste dal polo le fasi del corso del sole coincidono effettivamente con i settori dell'orizzonte. Più si avanza verso Sud, più ritarda l'arrivo del sole ai punti cardinali. Gli autori specialisti romani dell'agrimensura ammoniscono di non orientarsi secondo il sole sorgente e di non tracciare le due assi della quadripartizione in base a un tale orientamento. Bisogna voltarsi nel senso del meridiano e, per la "precisa" quadripartizione, servirsi di uno strumento particolare, il "gruma" (forma etrusca del "gnomon" greco). Ma a quale bisogno risponde la fabbricazione di un siffatto strumento? Al bisogno di conservare una tradizione che i Latini,

secondo Werner Müller, avrebbero portata con sé dal lontano settentrione, o piuttosto a quel bisogno dal quale deriva “ogni” divisione precisa, la “visione spirituale delle forme regolari”? L’origine del “gruma” dalla Grecia per mediazione etrusca farebbe pensare a quest’ultimo o, almeno, alla coincidenza dei due bisogni.

La teoria del prof. Jung sull’inconscio collettivo, lascia, in linea di principio, libera scelta tra le due possibilità di derivazione. I mandala che egli ha constatati nei sogni e nei disegni di uomini moderni, possono essere sia il riflesso di un’antichissima osservazione del cielo, sia quello di un bisogno generalmente umano. Certi esempi di quella serie di sogni e visioni elle egli tratta nell’«Eranos-Jahrbuch», 1935, sembrano addirittura indicare l’origine cosmica del simbolo di mandala. Tale simbolo, infatti, appare in un sogno come «un orologio a pendolo che cammina continuamente senza che i suoi pesi scendano più in basso», ossia come quell’orologio cosmico che, per noi uomini, è il cielo. Nella «grande visione» si incontra esplicitamente l’«orologio cosmico», tridimensionale, composto di un cerchio verticale e di uno orizzontale, che riunisce in sé tre ritmi. Questo fece sul soggetto sognante l’impressione della più alta armonia, potremmo dire: l’armonia delle sfere.

Benché in linea di principio non sia impossibile che in una visione di quel genere l’inconscio collettivo del soggetto sognante ricordasse l’esperienza del cielo dei suoi lontani antenati, il prof. Jung proprio nel caso della quadripartizione non crede tuttavia nell’origine cosmica. Egli ha trovato che la «quaternità» è una qualità di quel «centro» della totalità (“Ganzheit”) dell’uomo, che egli considera come un risultato dell’individuazione e chiama anche col nome dì «sé» (“Selbst”). Egli ha trovato però accanto al «quattro» non di rado anche altri numeri, per esempio il tre, specialmente nel caso di uomini. Tuttavia gli sembra «che si possa normalmente constatare una chiara insistenza sul quattro o che ci sia una maggior probabilità statistica per il quattro».

A causa dell’oscillazione dei numeri, egli si rifiuta di pensare ai

quattro punti cardinali del cielo, ma si permette di accennare, con la dovuta cautela, alla possibilità di un'origine cosmica di tutt'altro genere: sarebbe un singolare "lusus naturae" che la principale sostanza chimica dell'organismo biologico sia il carbonio caratterizzato da quattro valenze. Anche il «diamante» - simbolo dell'individuazione raggiunta, nei testi orientali: si pensi alle mura di diamante del mandala buddistico - è, come noto, un cristallo di carbonio. So questo tuttavia fosse qualcosa di più di un giuoco di natura, in quanto che, come il prof. Jung sotto linea, nel caso del fenomeno del quattro non si tratta di una fantasia della coscienza, bensì «di un prodotto spontaneo dello psichico obiettivo», si potrebbe qui comprendere un fondamentale motivo mitologico, risalendo fino all'anorganico nell'uomo.

Certo, un esempio della quadripartizione si trova anche più vicino al campo spirituale: nelle origini dell'organismo. E' il terzo passo nella sua formazione.

Il primo era l'unione del seme paterno con la cellula germinativa materna in un solo zigote. So quei due componenti, comprendendo in sé l'infinita serie degli antenati, costituivano l'"archè" relativa dell'organismo, la nascita della nuova unità, lo zigote, ne rappresenta l'"archè", assoluta. n secondo passo, poi, consiste in una bipartizione, mentre il terzo è una precisa quadripartizione: si costituiscono quattro cellule che poi vengono raddoppiate. La vita dell'individuo ha dunque un periodo in cui essa si sviluppa seguendo quasi un piano geometrico, una specie di mandala.

La concezione secondo cui la mitologia parla delle origini e del fondamento che "eravamo" e che in certo qual modo, come effetto e sviluppo, anche "siamo sempre", permette la ponderazione di simili possibilità. Soltanto la ponderazione: abbiamo preso in considerazione la possibilità delle origini organiche della mitologia, e nulla di più. Essa esula dai limiti di un'indagine puramente scientificoculturale, ma implica tuttavia nello stesso tempo la possibilità di un germe spirituale nel germe vitale: il germe della visione di ordini ideali del mondo. La

risposta alla questione dell’origine della precisa quadripartizione va cercata anzitutto sul piano in cui quadripartizione e tripartizione si presentano come fatti dello spirito e non come meri processi organici. (La fusione della quadripartizione e della tripartizione nella divisione in dodici settori dell’orologio cosmico - fosse questa un frutto dell’osservazione del cielo o no - appare già come una notevole creazione spirituale). Non è soltanto il psicologo che trova insieme quadripartizione e tripartizione. Le tradizioni antiche conoscono l’importanza del tre nelle piante di città sia nell’Etruria, sia a Roma stessa: esse narrano di tre torri, tre strade, tre quartieri, tre templi o templi tripartiti. Non possiamo fare a meno di osservare una molteplicità neanche quando cerchiamo l’uno e comune: l’originario. E ciò implica già una risposta per lo meno alla domanda se abbia senso indagare sull’origine particolare delle differenti formazioni locali e cronologiche.

7.

Leo Frobenius nei suoi “Monumenta Africana” (Weimar, 1939) tratta di una cerimonia di fondazione di città nell’Africa Occidentale. Egli stesso nota la corrispondenza con la cerimonia romana e pone tutta quella sfera culturale (che egli chiama «civiltà sirtica») in relazione con il mondo classico, attraverso i Garamanti dell’Africa Settentrionale. Non si tratterebbe di una importazione o influsso isolato, bensì di una grande irradiazione culturale che, partendo dall’ambiente mediterraneo, anzi dall’Oriente ancor più lontano, avrebbe raggiunto il Sudan Occidentale. Noi lasciamo da parte questa, come pure tutte le altre possibili interpretazioni storiche, per occuparci unicamente di quei dati di fatto della tradizione africana che qui ci riguardano direttamente.

Tra questi è anche la pianta di città. Di questa, il resoconto più lungo riprodotto dal Frobenius dice soltanto che in un luogo si costituiva un recinto «in forma di cerchio o di quadrato» e che per esso erano

previste quattro torri verso le quattro regioni del cielo. Per il resto cito il resoconto più corto: «Al primo quarto della luna si cominciava a delimitare il terreno e i posti delle torri. Tre volte si conduceva un toro intorno alla città. Poi l'animale era portato dentro lo spazio circoscritto, insieme con quattro vacche. Dopo averne montate tre, esso veniva sacrificato. Si seppelliva il suo membro al centro della nuova città e si innalzava un altare fallico accanto ad una fossa sacrificale. (Nel centro della città, dunque, si trova l'unione di un monumento di culto paterno ed uno materno!) Sull'altare si sacrificavano sempre tre animali, mentre nella fossa sempre quattro». Uomo, luna e tre da una parte, donna, sole e quattro dall'altra, sono qui, secondo il Frobenius, in stretta connessione. Evidentemente, la città deve costruirsi su tutt'e due, sull'unione del principio paterno e quello materno. L'osservazione del prof. Jung, secondo cui i mandala tripartiti ricorrono soprattutto nei casi di uomini, acquista così un nuovo significato. Naturalmente noi non sappiamo a quali dei due principi rendono omaggio gli autori dei disegni e dei sogni, a quello maschile o a quello femminile. Quando nel centro del mandala quadripartito indico si trova il triangolo, questo viene interpretato dagli indigeni come simbolo della femminilità. Nel mondo classico Hekate, la dea triforme, domina il mondo tripartito. Dappertutto in Grecia si osservano gruppi di tre divinità femminili, che soltanto quando una divinità maschile si unisce ad essi, si trasformano in gruppi a quattro. La grande dea di cui tratterà lo studio sulla "Fanciulla divina", ha una triplice relazione con Zeus: madre (Rhea), moglie (Demeter) e figlia (Persephone). In preciso contrasto a questo, sta la Santa

Trinità maschile del Cristianesimo, che - "mutatis mutandis" - ha un'analoga relazione con la Vergine Maria. La trinità era maschile anche per i pitagorici, mentre il quattro era per loro un numero fondamentale su basi femminili, quale raddoppiamento del femminile due. L'«equilibrio» che Varrone trova realizzato nella cerimonia della fondazione di Roma, è rappresentato dal quattro "dià to ísakis íson".

Già in questi esempi vicini alla nostra stessa civiltà, si osservano notevoli differenze. Elementi culturali caratteristici, come il rapporto del tre con l'uomo e del quattro con la donna, sono - per riprendere l'espressione che il prof. Jung adopera per il simbolo del mandala - «atomi nucleari di cui ignoriamo la struttura più intima e l'ultimo significato». Il Frobenius chiama questi elementi che non permettono ulteriori spiegazioni col nome di «monadi» e vede in essi i «principi costruttivi» che determinerebbero le diverse immagini del mondo delle diverse civiltà. Nell'Africa Occidentale, accanto alla monade della cultura sirtica (uomo: tre, donna: quattro) egli constata la presenza di altre due: l'atlantica (donna: tre, uomo: quattro) e la nord-eritrea (uomo: tre, donna: due). Determinati rapporti e determinati astri appartengono ugualmente alla struttura della monade, non suscettibile di una spiegazione nelle sue ultime radici. Se in generale si può formulare una soluzione del problema della derivazione cosmica di motivi mitologici, lo si può fare proprio qui, e precisamente, per quanto riguarda la possibilità di dedurre i rapporti di quel genere dall'osservazione del cielo, la soluzione sarà negativa.

Quei rapporti, infatti, sono altrettanto molteplici, quanto quelli dei due sessi. Nella cultura sirtica all'uomo e al tre appartiene la luna, alla donna e al quattro il sole. Anzi, il Frobenius ci assicura che la pianta di città sirtica, con la sua quadripartizione, è un'immagine del sole e della sua orbita. Nella lingua tedesca, contrariamente per esempio all'italiana, sopravvive la concezione maschile della luna e quella femminile del sole (7). E in quella civiltà dalla quale deriva la nostra settimana di sette giorni, il mese lunare di 28 giorni era quadripartito. Nelle lingue classiche luna è femminile, sole maschile. La dea lunare Ekate è triforme, Apollo che, quale Hekatos, le corrisponde e che ha riferimenti al sole, quale Agyieus, è una colonna dalla punta conica, posta su una base quadra (quindi una specie di unione del quadrato e del circolo). La segreta dea protettrice della quadripartita città di Roma era, secondo una fonte, "Luna" (8), nome segreto della città Flora, un nome della stessa grande dea che è di carattere tanto lunare

quanto tellurico e infero.

Con ciò non abbiamo ricordato che alcuni esempi tratti da una massa di altri simili. In essi gli stessi corpi celesti, visti dall'angolo visuale delle monadi delle diverse culture, appaiono ora come donna ora come uomo, ora collegati con il tre ora con il quattro. Se ogni monade significa. un «non poter essere diversamente», un'"Ergriffenheit" nel senso frobeniano (9), una tale "Ergriffenheit" ha per lo meno due elementi costitutivi: il mondo della natura che esercita il suo influsso determinante e un fattore molteplice che, variandosi nella storia della civiltà, presta i peculiari caratteri monadici ad una determinata visione del mondo. Al primo corrisponde quell'«essere aperto» al mondo, proprio all'uomo antico, di cui abbiamo già parlato, un «essere aperto» che permette all'uomo di ricollocarsi sui propri fondamenti più profondi. Il secondo si potrebbe descrivere in questa maniera: esso comporta un essere sottomessi a determinati aspetti del mondo, i quali, alla loro volta, corrispondono appunto a quei caratteri monadici, caratteri che sembrano organicamente cresciuti, simili ai caratteri fondamentali delle diverse piante o addirittura diversi organismi in generale. Volendo ora definire la loro ultima base - l'ultima base delle monadi - dobbiamo dire: essa consiste nel bisogno insito nell'uomo di produrre cose formate, così come pure nel corpo non può prodursi nulla che non abbia una forma. Questo bisogno è qui l'origine, quasi il primo salto. Ma già nel momento successivo, nel «salto» stesso, è presente la monade, il piano spirituale. Questo è la prima cosa che si possa in generale concepire spiritualmente e in questo l'originario - ciò che si esperimenta nell'immediatezza dell'origine - risulta tutt'uno con un aspetto del mondo apertamente ricettato. Se intendiamo «cosmo» alla maniera greca, cioè in modo che anche il fattore spirituale e il bisogno della spiritualità siano già compresi nella sua idea, ciò che qui avviene è l'in. contro del cosmo con se stesso.

Oppure, parlando un linguaggio più vicino alle scienze, naturali: sembra che già nel plasma umano - in quel germe vitale a cui si è già accennato più sopra - sia presente qualche cosa di spirituale: il

bisogno dello spirituale. Ciò che si sviluppa da questo bisogno, è, come tutto ciò che cresce organicamente, soggetto anche all'ambiente: e guai a ciò che vuol crescere, se non corrisponde in niente al suo ambiente, se cioè fra esso e l'ambiente non può avvenire alcun incontro. L'esistenza dell'organismo comporta in uguale misura l'«esser soggetto» e l'«essere sviluppato». Così pure l'esistenza del plasma. Ciò di cui parliamo non è, tuttavia, un organismo biologico, bensì qualcosa di natura spirituale, soggetto all'ambiente. Non plasma, bensì, come lo chiamava il Frobenius: paideuma. Mentre gli altri organismi sono formazioni plasmatiche, le civiltà sono «paideumatiche».

Ma proprio «paideumatico» ha quasi il significato né più né meno di «esser sottomesso» (10). Il sorgere spirituale significa nello stesso tempo un salto nel mondo e guai a ciò che lì vuol diventare un'opera, se non corrisponde ad alcuno dei possibili aspetti del mondo, se con nessuno di questi può esser d'accordo.

Creazioni culturali - miti che «fondano» e città fondate - possono sorgere ed esistere come opere solo perché l'incontro e l'unione sono possibili al paideuma come al plasma, alla monade non meno che alla cellula. Si può ugualmente ritrovare nel mondo sia la base della quadripartizione che quella della tripartizione, il carattere solare sia nella donna che nell'uomo, e nella luna sia il femminile che il maschile-fecondatore, sempre secondo il piano monadico in cui penetra l'idea mitologica.

La "prima" fase veramente non è ancora una fase. Essa è la base primordiale, l'inizio, l'origine come prima sorgente e primo sorgere, vale a dire proprio ciò di cui tutte le mitologie parlano nel linguaggio della "seconda" fase (la prima che si possa afferrare), nel linguaggio monadico del «salto nel mondo» e dell'«esser preso e determinato» ("ergriffen") dal mondo. Questa è la fase dello scaturire e del fluire, del formarsi e del variarsi, ed ogni variazione, nell'àmbito della medesima civiltà, è determinata dalla medesima monade. Piani spirituali sono comparsi nel mondo e sono cresciuti con il mondo,

come schemi di infiniti sviluppi. Solo nella terza fase c'è pace. I primi due momenti che senza questo terzo mai avrebbero potuto assurgere a realtà - il bisogno della spirituale e la struttura monadica -trovano qui il loro completamento in una totalità perfetta. Solo qui si arriva a consistere ed esistere, in forma di opera. Per l'atto di fermare e fissare sono però necessarie una particolare forza e una capacità: quelle dell'artista, del creatore e del fondatore, anche quelle del filosofo, ove questi «fondando» possa essere anche un fondatore. Con il salto, con l'"Ergriffenheit", con la monade noi siamo già nel tempo e nello spazio, con l'artista e il fondatore siamo in un determinato popolo, intendendo il popolo come fonte di forza e di capacità e anche come fonte di tratti caratteristici al di là del puramente monadico.

Artisti, anzi un intero popolo di artisti, costruttori di città e formatori di visioni del mondo non sono veri creatori e fondatori che in quanto creano e fondano lì dove le mitologie hanno il proprio ultimo fondamento e la propria origine: nel premonadico che si rivela nel monadico. Il termine adeguato per il premonadico sarebbe il «generalmente umano» se tuttavia questo termine non fosse troppo stretto e debole: perché qui il più importante non sarebbe di diventare «generalmente umani», bensì di incontrare il "divino" con assoluta immediatezza. I mitologemi che arrivano il più vicino a siffatti incontri nudi con la divinità, sono per noi i mitologemi primordiali. Storicamente esistono soltanto le variazioni dei mitologemi primordiali, non il loro contenuto atemporale, le idee mitologiche. Queste, al loro stato puro - per esempio la pura idea del mandala, il suo archetipo - sono premonadiche. Ciò che esiste storicamente, non è soltanto monadico, vale a dire non soltanto appartiene a una civiltà localmente e cronologicamente determinata, bensì ha anche carattere d'opera, ossia esso si manifesta nella maniera caratteristica di un determinato popolo. D'altra parte ogni popolo rivela nel modo più puro la propria forma appunto quando sta di fronte all'assoluto, cioè al limite del premonadico. Più profondamente penetra lo sguardo nel premonadico, più potente è lo spettacolo che gli si presenta. Gli

esempi ci porterebbero dal campo della mitologia in quello delle esperienze mistiche.

Quando una solida compagine di monadi si sfalda, come nella tarda antichità, o quando le monadi sono presenti già in stato di sfaldamento come avviene oggi, le varie specie di misticismo sono più a portata di mano che non la mitologia. A per questo che Plotino ci può dire che cosa sia la pura esperienza mistica e che i gnostici, suoi contemporanei, c'insegnano che cosa sia sulla via della mistica più affine alla mitologia. Ed è per questo che il psicologo ritrova presso gli uomini moderni gli stessi fenomeni mistici o semi-mistici che si trovano nei manuali della mistica cinese o della gnosi antica. Ciò che lì si riscontra, appare per lo più come un fenomeno posto a mezza via fra l'archetipo e un frammento monadico, mitologia germogliante e frammentata nello stesso tempo (11).

Sono proprio simili mitologie individuali di uomini d'oggi quelle che corrispondono largamente all'ideale mitologia primordiale, la quale oscilla ugualmente fra la origine e la solida formulazione monadica. La mitologia viva invece si esplica in una molteplicità più illimitata, eppure più formata e determinata: come il mondo delle piante in paragone alla pianta primordiale di Goethe. Fissiamo lo sguardo sempre su tutt'e due: sulla molteplicità storica e su quello che la riunisce e che sta il più vicino alle origini.

NOTE

Nota 1. [Nota alla ristampa 1964: Si tratta del volume “Die antike Religion. Eine Grundlegung” (Amsterdam, 1942) dell'autore, che è una redazione lievemente modificata di “La religione antica nelle sue linee fondamentali” (Bologna 1940). Poiché quest'opera, spesso citata nelle seguenti pagine, è esaurita, si rinvia alla nuova edizione tedesca apparsa col titolo “Die Religion der Griechen und Römer (Droemer-Knau, München); trad. ingl. “The Religion of the Greeks” (Thames and Hudson, London).]

Nota 2. La lingua tedesca distingue tra “begründen” («fondare» in

senso astratto) e “gründen” («fondare» in senso proprio: ambedue le parole risalgono a “Grund” = fondamento. Nella traduzione ci serviremo delle virgolette per indicare il primo dei due significati della parola. N. d. T.

Nota 3. Il testo parla di «salto» (“Sprung”), alludendo all’etimologia della parola tedesca per «origine»: “Ur-sprung” (salto primordiale). N. d. T.

Nota 4. Vedi nota 1, a p. 21.

Nota 5. L’idea che il “tetragonon” possa esser inteso per i quattro angoli interni delle assi («Rheinisches Museum», 1938, p. 169) è da scartare perché priva di fondamento sia nella tradizione sia nella psiche.

Nota 6. Vedi nota 2.

Nota 7. «Der» Alond = la luna, e «die» Sonne = il sole. N. d. T.

Nota 8. Così MACROB., “Sat.”, 1.11, 9. Non credo più, come ancora in “Studi” e “Mat. Stor. Rel.” 9, 1933, 19, che Wilamowitz abbia colto nel giusto con la sua emendazione in “Lua”.

Nota 9. Forma sostantivata del verbo “ergreifen” = afferrare, prendere, impressionare; Frobenius, sulle orme di Goethe, l’adopera per esprimere una reazione che si potrebbe dire quasi passiva del soggetto umano di fronte alle realtà della natura che lo «prendono», lo «impressionano», determinano le sue forme spirituali. N.d.T.

Nota 10. Paideuma - così ho creduto di poter definire nel senso frobeniano (nella rivista «Paideuma», vol. I, 158) - è una capacità di reagire, quindi qualcosa di essenzialmente Passivo nonostante che proprio questo reagire si esplichi in azioni e creazioni, in opere di cultura. A causa del paideuma, tutti quelli che vivono nella sfera cronologica e spaziale di un dato paideuma, sono «soggetti e asserviti» in modo da non poter avere che quel determinato stile di vita.

Nota 11. Un esempio particolarmente bello - un’esperienza puramente psichica del mandala, con frammenti monadico -mitologici (numero e statue di divinità) - si trova in C. G. JUNG, “L’Io e

l’inconscio” (Universale scientifica Boringhieri, N. 21). [Per le opere di Jung, vedi anche p. 111, nota 1.] Lo riporto qui con i cenni di commento del prof. Jung :

«Ecco che cosa vide la paziente (riferisco le sue medesime parole):

«Salivo la montagna e giunsi a un luogo dove vidi sette pietra rosse davanti a me, sette a ciascuno dei due lati e sette dietro di me. Io mi trovavo nel centro di questo quadrilatero. Le pietre erano piatte come gradini. Cercai di sollevare le quattro pietre più vicine. Mi accorsi allora che queste pietre erano i piedistalli di quattro statue di dèi, sepolte in terra con la testa in giù. Le scavai fuori e le drizzai attorno a me, cosicché ero in mezzo a loro. All’improvviso, esse si chinarono l’una verso l’altra fino a toccarsi con le teste, in modo da formare come una tenda sopra di me. Io caddi a terra e dissi: “Cadete su di me, se dovete. Sono stanca.” Allora vidi che fuori, attorno ai quattro dèi, si era formato un cerchio di fiamme. Dopo qualche tempo mi alzai e rovesciai le statue degli dèi. Dove esse caddero per terra, crebbero quattro alberi. Poscia nel cerchio di fuoco sprizzarono fiamme azzurre, che cominciarono a bruciare le fronde degli alberi. Allora dissi: “Bisogna finirla, bisogna che mi getti nel fuoco, per impedire che le fronde brucino.” Poscia entrai nel fuoco. Gli alberi scomparvero e il cerchio di fuoco si restrinse in un’unica grande fiamma azzurra che mi sollevò da terra”.

«Qui finiva la visione. […] Il lettore non prevenuto può riconoscere senz’altro l’idea del “centro”, che è raggiunto con una specie di ascensione (fatica dell’ascensione alpina, sforzo). Riconoscerà anche senza difficoltà il celebre problema medioevale della quadratura del circolo, anch’esso pertinente alla sfera alchimistica. Qui esso è al suo punto giusto, quale espressione simbolica dell’individuazione. La personalità complessiva è indicata dai quattro punti cardinali dell’orizzonte, i quattro dèi, cioè le quattro funzioni che dànno l’orientamento nello spazio psichico (vedi in merito “Tipi psicologici”, 1921), e dal cerchio che racchiude il tutto. La vittoria sui quattro dèi, che minacciano di soffocare l’individuo, significa la

liberazione dall’identificarsi con le quattro funzioni, un quadruplice “nirdvandva” (” libero da contrasti “); ne viene un accostamento al cerchio, alla totalità indivisa. Da ciò risulta un ulteriore elevazione» (pp. 144 sg.).

Paralleli antichi non mancano, neanche al di fuori della cerimonia di fondazione di città. La stessa «quadratura del circolo» è antica. Noto ancora soltanto che monumenti culturali sotterrati o nascosti sotto terra (a Roma il cosiddetto “Tarentum” a Lykosura: vedi PAUSANIA, VIII, 37, 3) ricorrono nella sfera di quelle stesso divinità, alle quali appartiene il “mundus”. Nella visione riportata s’incontrano elementi che hanno, tutti, un senso sia nella mitologia individuale, cioè nella psicologia, sia nelle grandi mitologie delle religioni cosmiche.

Il fanciullo divino

di K. Kerényi

1) Fanciulli divini

La mitologia non è mai biografia degli dèi, come spesso sembra a chi l'osservi (1). Soprattutto non lo è la «mitologia propriamente (letta»: la mitologia nella sua forma più pura e più antica. Da un lato essa è qualcosa di più, dall'altro lato qualcosa di meno. Essa è sempre meno di una biografia, benché parli anche della nascita e dell'infanzia degli dèi, dei fatti della loro gioventù, spesso addirittura della loro morte immatura. Il lato prodigioso di quelle storie d'infanzia e di gioventù consiste nel fatto che esse presentano le divinità già in pieno possesso del proprio carattere e del proprio potere, escludendo così la maniera di pensare biografica che considera le singole età come altrettante fasi di un'evoluzione. D'altra parte la mitologia è più di qualunque biografia. Anche se essa, infatti, non racconta nulla di organicamente connesso a una determinata età della vita, abbraccia tuttavia, come realtà atemporali, le età stesse della vita: la figura del fanciullo ha una parte nella mitologia, come l'ha quella della fanciulla da marito e quella della madre. Anche queste figure - come ogni possibile forma dell'esistenza - sono, nella mitologia, espressioni del divino.

I fatti di Apollo fanciullo restano fatti apollinei e i tiri del fanciullo Hermes sono più caratteristici di Hermes che non del bambino in genere. La Grecia classica era portata a contemplare questi due dèi in forma eternamente giovanile, perché Apollo e Hermes, come figure, intuiti nella loro purezza e perfezione, si concretano il più chiaramente, tra tutte le possibili figure terrene, proprio nella forma atemporale del giovane: esattamente come la figura di Zeus in quella dell'uomo regale o la figura di Saturno della tarda antichità in quella del tetro vegliardo. La Grecia arcaica intuiva i propri Apollo, Hermes, Dioniso in figure barbate, il che dimostra che esistenza divina e pienezza di vita umana possono toccarsi anche in un altro punto:

all’apice di quella maturità che noi mortali possiamo raggiungere. Afferrare l’atemporale che si cela nel caduco fiore della giovinezza, è un compito più alto. Prima che l’arte greca l’abbia risolto, le figure d’uomo barbato - figure quasi senza età - stavano a rappresentare le forme d’espressione più convenienti.

Le figure d’uomo, giovanetto e vegliardo non esprimono, nella mitologia greca, un’età biografica della vita, bensì sempre l’essenza di un dio. Il tipo arcaico barbato - Hermes, Apollo, Dioniso rappresentati nella pienezza della vitalità, all‘“akmè” dell’uomo greco, esattamente come lo sono Zeus e Poseidon - è la più semplice forma d’espressione visibile di quell’esistenza atemporale che Omero attribuisce agli dèi con le parole: essi non s’invecchiano, essi non muoiono, essi “sono” sempre. Espressa che sia, alla maniera arcaica, nella maturità senza età o nella figura idealizzata del classicismo, l’età di vita di questi giovani o uomini divini ha soprattutto un valore simbolico: essi hanno pienezza di vita e pienezza di senso nello stesso tempo. Essi sono essenzialmente indipendenti da qualsiasi possibile riferimento biografico.

Molti dèi - quelli menzionati quasi tutti - appaiono, oltre che in figura d’uomo o di giovanetto, anche nell’immagine di un fanciullo divino, e potrebbe sembrare ora che il “fanciullo” avesse quel significato biografico che abbiamo or ora escluso.

La mitologia greca non ricorda forse il bambino Hermes o il bambino Dioniso solo perché sa di suo padre e di sua madre? perché la storia della nascita deve continuare naturalmente con la storia dell’infanzia? Ma neanche questo apparente modo di pensare biografico si estende oltre ad un inserimento dell’età infantile nelle storie divine. Non appena la figura del fanciullo compare, essa viene risolta e sostituita dalla figura del dio. Il bambino Hermes è subito Hermes, il piccolo Herakles è subito in possesso della sua forza e del suo coraggio. La pienezza di vita e di senso del fanciullo prodigioso non è per nulla da meno di quella del dio barbato. Essa sembra, anzi, ancor più ricca e più impressionante. Con l’apparire del fanciullo

divino - nel. l'Inno omerico a Hermes, nel mito di Zeus: o di Dioniso, o nella quarta egloga di Virgilio - ci troviamo posti in quell'atmosfera mitologica che l'uomo moderno conosce come atmosfera «fiabesca». Se qualcuno credesse di aver ritrovato nel fanciullo divino il momento biografico della mitologia, dovrebbe restar interdetto: perché è proprio qui, in questo punto apparentemente biografico, che ci troviamo per davvero fuori d'ogni biografia, e precisamente in quell'elemento primordiale della mitologia in cui le immagini più prodigiose crescono e prosperano liberamente…

Per quale delle due concezioni dobbiamo optare? Per la supposizione che la figura del fanciullo divino sia il risultato di un modo di pensare biografico? O piuttosto per l'idea che il punto di vista biografico abbia in questo caso un'importanza solamente secondaria, mentre il fatto primario ed immediato sia il giuoco della mitologia? Un giuoco, come quello di un grande compositore invisibile che presenti un medesimo tema - la figura primordiale del fanciullo - nelle tonalità degli dèi più differenti? Non è forse il Fanciullo - il fanciullo divino di tanti mitologemi - l'unico "filius ante patrem" la cui esistenza soltanto dopo ha dato nascita alle molteplici storie della sua discendenza? E' questa l'idea che o dobbiamo render più chiara e sicura o dobbiamo confutare, se vogliamo comprendere i racconti mitologici intorno ai fanciulli divini. La via della comprensione però è quella di lasciar parlare i mitologemi stessi. Illustriamo dunque qui una serie di mitologemi di questo genere.

2) Il fanciullo orfano.

I mitologemi antichi dei fanciulli divini ci trasportano in un'atmosfera fiabesca. Ciò non avviene in una maniera del tutto incomprensibile e irrazionale, bensì è il risultato di alcuni elementi fondamentali che in questi mitologemi continuamente si ripetono e si possono indicare chiaramente. Il fanciullo divino è per lo più un trovatello abbandonato. Egli corre spesso peri. coli straordinari: di

venir inghiottito come Zeus, di venir dilaniato conie Dionisio. D’altro canto questi pericoli non hanno nulla di sbalorditivo: essi sono inerenti all’aspetto di un mondo titanico, come discordia e inganno sono caratteri naturali dei mitologemi primitivi. Il padre stesso è spesso il nemico, o egli è soltanto assente, come Zeus quando i Titani dilaniano Dioniso. Un caso più raro si racconta nell’Inno omerico a Pan. Il piccolo Pan viene abbandonato dalla madre e dalla nutrice, terrificate. Suo padre, Hermes, lo raccoglie e, avvolgendolo in una pelle di coniglio, lo porta su all’Olimpo. Anche in questo caso stanno di fronte due sfere di destino: nell’una il fanciullo divino è un aborto abbandonato, nell’altra egli trova posto tra gli dèi, a fianco di Zeus.

La madre ha una parte singolare: essa è e non è allo stesso tempo. Per illustrare questo fatto con un esempio italico-antico: il fanciullo Tages che ha rivelato agli Etruschi la sacra dottrina, era sorto dalla terra davanti agli occhi di un aratore (): figlio della Terra madre e nello stesso tempo il più puro tipo del trovatello senza padre e senza madre. Semele è già morta quando Dionisio viene alla luce, e neanche la madre di Asklepio sopravvive alla nascita di suo figlio. Potremmo citare qui anche le figure delle leggende di eroi che ugualmente sono bambini abbandonati o violentemente separati dalla madre: ma vogliamo attenerci alla «mitologia propriamente detta», rammentando perciò esclusivamente gli dèi che stanno nel centro di autentici mitologemi e di culti. Anche intorno al più grande di loro, Zeus, avviene, in fondo, qualcosa di simile. Appena nato, sua madre lo espone - per salvarlo. Le nutrici divine e animalesche nel mito di Zeus, o l’imitazione di esse nel culto di Dioniso bambino, esprimono due cose: la “solitudine” del fanciullo divino e, d’altra parte, la sua “familiarità” con il mondo primordiale. Situazione che ha un doppio aspetto: situazione del fanciullo orfano e, nello stesso tempo, del figlio amato degli dèi.

Un’altra variazione del tema è quella in cui la madre condivide l’abbandono e la solitudine. Essa va raminga, senza patria, e perseguitata, come Leto che viene difesa dal proprio neonato, il

piccolo Apollo, contro la violenza di Tityos. Oppure essa vive soltanto senza onore, lontana dall'Olimpo, come Maia, madre di Hermes. La sua posizione - originariamente quella della Terra madre di cui essa porta uno dei nomi - nell'Inno omerico non è più del tutto semplice. La situazione semplice si rispecchia nell'abbandono del dio neonato, nelle sue due variazioni. Nell'una: l'abbandono della madre con il bambino, come quello di Leto con Apollo nella deserta isola di Delos. Nell'altra: la solitudine del fanciullo nel selvaggio mondo primordiale.

L'atmosfera fiabesca diventa più concreta: il motivo ci sembra quello delle favole. Ricordiamo l'orfanello delle favole popolari europee ed asiatiche, e il suo stato d'abbandono. «Dove era, dove non era, c'era una volta una città, e nel suo quartiere meridionale c'era una casa, e in questa casa abitava un orfanello, rimasto tutto solo soletto dopo la morte del padre e della madre» - così incomincia una favola ungherese (3). Ci sono dei paralleli sia per la completa solitudine, sia per quella condivisa dalla madre o nutrice.

Una favola dei Tartari della Foresta Nera nell'Altai comincia in questo modo (4):

Tanto tanto tempo addietro
Creato da Dio
Creato da Pajana
Viveva un orfanello.
Senza cibo da mangiare,
Senza veste da vestire:
Così viveva.
Nessuna donna che lo sposasse.
Una volpe venne da lui;
La volpe disse al fanciullo:
Come diventerai tu un uomo?
Così gli domandò.
Il fanciullo le rispose:

Come diventerò un uomo,
Non lo so neppure io.

Un canto epico di un'altra tribù altaica, gli Sciòr, è più vicino alla seconda variante (5):

Altyn Sabak, la donna,
Viveva in terra deserta,
Senza bestiame, senza popolo.
Essa nutre un piccolo bambino,
Getta l'amo nel bianco mare,
Pesca un luccio ogni giorno.
Lo cuoce in acqua di sorgente,
E mangiano la zuppa così fatta.
Questo bambino orfanello
Vien nutrito da Altyn Sabak.

La donna, qui, è la sorella maggiore dell'eroe: questa è una peculiarità di quei canti.

La ripetuta comparsa di una simile situazione nelle favole e saghe - per quanto i citati esempi derivino da sfere lontane dall'antichità classica - potrebbe dar luogo a una domanda: non sarà forse l'orfanello della favola l'antenato del fanciullo divino? non sarà stata la mitologia a prendere in prestito questa figura, elevandola a dignità divina, dalla semplice illustrazione di un tipo di destino umano ugualmente possibile nelle più varie civiltà? O il caso è proprio l'opposto? Che la precedenza sia del fanciullo divino, e l'orfanello della favola sia nient'altro che il suo pallido riflesso? Che cosa è qui l'originario: la favola o il mito? Che cosa era prima: la solitudine nel mondo primordiale o la rappresentazione meramente umana della sorte degli orfani? La domanda acquista un particolare rigore, se riflettiamo che esistono dei casi in cui semplicemente non è possibile distinguere fra il mitologema del fanciullo divino e la favola dell'orfanello. Si consideri ora uno di questi casi, a costo di

allontanarci ancor di più dalla sfera classica.

3) Un dio dei Voguli.

Il mitologema che ci permetterà forse di penetrare più profondamente nelle condizioni originarie, lo troviamo presso i Voguli. Il loro patrimonio mitologico, raccolto dagli studiosi ungheresi A. Reguly e B. Munkacsi, è a nostra disposizione in precisi testi originali che il Munkacsi ha pubblicati, accompagnandoli con una traduzione ungherese letterale. Tenteremo, nel seguito, di rendere fedelmente almeno queste traduzioni.

Fra tutti i loro dèi, i Voguli veneravano in modo particolare - e forse venerano tutt'oggi - uno chiamato «l'Uomo che sorveglia il mondo» (6). Egli è un dio fatto discendere dal cielo, fatto discendere insieme con la madre e senza di lei. Con la madre egli viene «fatto discendere» nel senso che egli nasce figlio di una donna espulsa dal cielo. Sua madre va a cadere sulla riva dell'Ob. «Sotto la sua ascella destra le si sono staccate due costole. Viene alla luce un bimbo dalle mani e piedi d'oro» (7). Questa forma di nascita - l'uscita del bambino dal fianco destro della madre - rivela l'influsso buddistico. Il Bodhisattva destinato a diventare più tardi Gautama Budda entrò dal lato destro nel grembo della madre, per uscirne, dopo dieci mesi, di nuovo dal lato destro, in pieno possesso della sua coscienza e immacolato: così riferisce la leggenda della setta nordica, del cosiddetto buddismo mahayana (8). Il nome del dio «Momo che sorveglia il mondo» è la traduzione esatta di «Avalokiteshvara», nome del Bodhisattva che regna sul mondo in quella stessa religione, i cui missionari si sono largamente diffusi nell'Asia Settentrionale. Avalokiteshvara è una divinità misericordiosa che sorveglia il mondo, esattamente quale è diventato anche il dio dei Voguli: la natura originale di quest'ultimo traspare ancora negli epiteti che rammentano la sua fioura d'oca, di cigno o di gru (9). Membra d'oro gli competono come al Budda neonato del mondo di Avalokiteshvara (il mondo nostro),

il quale rifulse come l'oro
che le mani di artisti forgiano nel fuoco… (10)

E destino dell'orfano è indipendente da tutto questo e ci conduce in un ben altro mondo che non sia quello del Dalai Lama, incarnazione odierna dell'Avalokiteshvara. Il fanciullo divino dei Voguli - l'Uomo che sorveglia il mondo, nella sua infanzia - arriva però in terra anche senza la madre (11). Nel cielo si tiene consiglio su di lui:

Il piccolo figliuolo del padre, il prediletto del padre,
Il piccolo figliuolo della madre, il prediletto della madre,
Quando un giorno sorgerà l'èra dell'uomo,
L'uomo che si regge in piedi,
Come potrà questi sopportare Lui?
Diàmolo nelle mani di altri,
Nelle mani di altri, Egli verrà educato a mitezza.
E viene dato allo zio, alla zia di suo padre, sua madre.

Dopo si racconta di una culla sospesa fra cielo e terra, che, con il fanciullo dentro, viene tirata su e giù, secondo il consiglio del padre, il Cielo Superiore:

Suo padre lo mise in una culla falcata dalle curve d'argento
E lo fece discendere nel mondo degli uomini, abitanti della terra inferiore,
Sul tetto dello zio-uomo dalle piume d'aquila
Cadde Egli con il fracasso d'un potente tuono.
Suo zio saltò fuori e Lo prese dentro.
Egli Lo educa di giorno, egli Lo educa di notte.
Mentre Egli così cresce, Lo picchia la zia,
Mentre Egli così cresce, Lo picchia lo zio.
Così Gli s'induriscono le ossa, così
Gli s'irrobustiscono i muscoli,
Sua zia Lo percuote una seconda volta,
La terza volta Lo percuote suo zio.

Si racconta del suo triste destino nella casa del Russo: lo tengono nell'angolo della porta e gli buttano addosso l'acqua sporca. Ancor

più triste è la sua sorte presso il Samoiedo che lo lega alla sua slitta con una fune lunga trenta braccia.

Il duro lavoro che egli deve compiere presso il Samoiedo, ha un rilievo minore nei nostri testi che nei racconti affini sugli angariati eroi favolosi o figli di dèi. Tanto più efficace è la descrizione della sofferenza del bambino picchiato quasi a morte con un «battitoio di osso di mammut», gettato sul letamaio, destinato a servire da vittima nel sacrificio. Qui si raggiunge il punto più basso, qui avviene la svolta decisiva. Il fanciullo viene improvvisamente in possesso di scarponi da neve, corazza, faretra, arco e spada. Con un solo colpo di freccia trapassa sette cervi, con un altro sette alci. Egli immola il figlio del Samoiedo, distrugge sette «città» dei Samoiedi, il Russo e la città dei Russi - «premendo con le spalle, premendo con il petto», - uccide lo zio e la zia. E' un'epifania, non meno terrificante di quella di Dioniso sulla nave dei pirati etruschi, di cui racconta un Inno omerico. Dalle sorti dell'orfanello, ecco emergere un dio. La svolta del destino non solo fa effetto, ma è anche piena di senso.

Con il mitologema dei Voguli siamo giunti a contatto con una favola tipica universalmente conosciuta: quella del «forte Giovanni» (12). Ma basta una semplice comparazione per capire quanto minor efficacia e minor senso vi siano nella favola. Essa non ha nessun altro significato che le gesta esagerate d'un garzone di contadino smisuratamente forte e le situazioni assurde da esse provocate. La differenza non sta nell'ambiente o nell'atmosfera sociale (l'atmosfera della mitologia vogula è tutt'altro che regale), bensì in ciò che si può chiamare la struttura drammatica del mitologema. Alla favola tipica una tale struttura manca completamente. L'insolita forza fisica del giovanotto viene motivata già in anticipo, con i dati della sua nascita e della sua alimentazione: egli era stato allattato per diversi anni e mangiava per cinque persone; suo padre era un orso o -come nella favola ungherese - sua madre era una giumenta, una vacca, una fata; egli è uscito da un uovo o è stato foggiato di ferro. Tutto ciò dimostra evidentemente l'origine mitologica delle favole, ma la cadere l'effetto

in una sfera più bassa: dal piano di un'alti drammaticità esso si sposta in quel mondo delle sbalorditive inverosimilità che ci è familiare nelle favole. Da che cosa deriva invece l'effetto così profondo del mitologema? Da ciò che in pari tempo è anche il "senso" del mitologema: il rivelarsi della divinità nella paradossale coincidenza del più basso e più alto, dell'estrema forza e dell'estrema debolezza.

La questione dunque, quale sia il momento primario, si presenta ora molto più semplice. L'emergere di un figlio di dio o di re, questo tema dei miti e delle favole, presuppone la situazione dell'orfano: è questa situazione-base che sola rende possibile quella rivelazione. Ma il destino d'un orfano, sul piano meramente umano, non costituisce il "motivo sufficiente" di una simile rivelazione. Quel destino, umanamente e non mitologicamente considerato, non sfocia necessariamente in un'epifania. Ora, se invece è proprio l'epifania che rappresenta il suo frutto e compimento, la situazione non può esser compresa che sul piano mitologico. E allora dobbiamo domandarci: conosce la mitologia un destino d'orfano che sia compatibile con figure divine, anzi: conosce la mitologia una figura divina di cui un tale destino rappresenti un "carattere essenziale"?

4) "Kullervo".

L'orfano della favola e la sua situazione precaria ci devono stare sott'occhio in un unico quadro disegnato con tutti i dettagli, affinché noi possiamo giudicare per visione immediata, se quei temi ci riportano alla mitologia o derivano dalla descrizione novellistica di un tipo di destino umano. E' il quadro d'insieme, non più i singoli motivi, che deve parlare da sé. (Il motivo della nascita miracolosa ci ha già rimandati alla mitologia). Questo quadro, nel "Kalevala", era in un'incorniciatura eroica; si tratta del racconto della servitù di Kullervo, figlio di Kalervo. La sua figura è stata ravvisata, da una parte, nel «forte Giovanni» della favola finnica, il «fanciullo nato dall'uovo» (in finlandese: Munapojka) (13); d'altra parte è stata

paragonata all’Amleto della saga danese: come questi, anche Kullervo, nel “Kalevala”, rimane in vita per vendicare il padre (14). Nemmeno questo motivo appartiene però esclusivamente alla saga eroica. Anche il divino orfanello della mitologia vogula ha la caratteristica di essere il «vendicatore immortale» (15).

Lasciamo l’inquadratura, lasciamo gli elementi che prestano ai canti di Kullervo nel “Kalevala” il carattere di un cielo intimamente coerente delle saghe finniche, per rivolgere la nostra attenzione alla ricchezza del quadro stesso. L’esuberanza fiabesca del “Kalevala” è per se stessa inestimabile. La poesia greca risolve i temi mitologici quasi in disegni puramente lineari che, pur producendo un effetto plastico, mancano dell’esuberanza di ciò che cresce e si sviluppa nel seno della natura. Accanto a quelle greche, poniamo, per integrarle, le elaborazioni finniche di temi simili, - quasi per ottenere una rappresentazione complementare, - indipendentemente dal problema delle connessioni storiche. Così riuniti, i due tipi differenti di rappresentazione illuminano il soggetto in una maniera più completa.

In questo modo verrà qui illuminato il destino del prodigioso orfanello, e nello stesso tempo anche la figura del fanciullo divino.

Un eroe dell’età leggendaria finnica, Untamo - così si legge nel trentunesimo canto del “Kalewala” (16) ha sterminato il popolo di suo fratello Kalervo.

Sol rimase una fanciulla
di Kalervo, ed era incinta:
quella trassero d’Untamo
i guerrieri alle lor case,
la stanzetta a spolverare,
a spazzare il pavimento.
Poco tempo era passato
quando nacque un bambinello
alla madre sventurata.
Quale nome adunque dargli?

Essa lo chiamò Kullervo,
ed Untamo, Sotijalo.
Fu posato il bambinello,
coricato l’orfanello
nella culla per cullarlo,
nella zana a dondolarlo.
Si agitava nella culla,
svolazzavano i capelli:
e si mosse un giorno, un altro;
ma venuto il terzo giorno,
il bambino dava calci,
dava calci, si stirava
e le fasce lacerava,
via gettava la coperta,
rompea il legno della culla
e stracciava tutti i cenci.

Già «al terzo mese», nel bambino - «al ginocchio egli arrivava» - sorge l’idea della rappresaglia: egli vuol vendicare il padre e la madre. Untamo lo viene a sapere. Si riflette, come si potrebbe annientare il fanciullo. Si tenta di farlo, dapprima, per mezzo dell’acqua:

Viene messo in un barile,
vien ficcato in una botte,
vien gettato poi nell’acqua,
vien buttato in mezzo all’onde.
Ecco, poi vanno a vedere
dopo due, dopo tre notti
se nell’acqua sia annegato,
nel barile se sia morte.
Il ragazzo né annegato,
né era morto nel barile:
dal barile era sbucato,
là sedeva in mezzo ai flutti:

una canna in man teneva
con in cima un fil di seta (17)
e del mar pescava i pesci,
del mar l'acqua misurava:
è quell'acqua sufficiente
ad empir due ramaioli,
e se ben si misurasse, basterebbe per un terzo.

Dopo di ciò Untamo vuol annientare il fanciullo per mezzo del fuoco:

A cataste ecco raccolte
dure legne di betulla,
coi lor cento rami abeti
impregnati di catrame
di scorze mille slitte
di framin cento braccia:
ecco, il fuoco vi s'appicca,
la catasta viene accesa:
poi buttarono il ragazzo
dentro il fuoco divampante.
Bruciò un giorno, poscia un altro,
bruciò ancora un terzo giorno
e poi vennero a vedere:
nella cener coi ginocchi,
nelle scorie stava il bimbo
e teneva in man le molle
ed il fuoco ci attizzava,
i carboni ci ammucchiava,
senza aver perduto un pelo,
senza un ricciolo bruciato.

Infine si fa un terzo tentativo che, in questa connessione, possiamo chiamare dell'annientamento per mezzo dell'elemento aria: Untamo

fa impiccare il fanciullo su un albero:

Ad un albero sospeso
a una quercia fu impiccato.

Quando poi, trascorso il dovuto tempo, mandano un servo a vederlo, questi torna con la notizia:

Non è morto, no, Kullervo,
non spirato è sulla forca:
egli incide la corteccia
con in mano un punteruolo
e la quercia è tutta piena
di disegni e di figure:
dei guerrieri, delle spade,
delle lance da una parte.
Che soccorre ad Untamoinen
contro quel bimbo maligno?
Quale morte ci preparava,
quale strage apparecchiava
nella bocca della morte
mai Kullervo capitava.

Fin a questo punto arriva ciò che possiamo chiamare, nel senso musicale della parola, la prima variazione sul tema. In verità questa stessa consiste in tre variazioni. Ogni ulteriore analisi porterebbe già a disgregare delle unità che solo nella loro forma integrale sono efficaci: come per esempio il fanciullo e l'elemento in cui egli si viene a trovare. Ciascuna di quelle variazioni ci fa un effetto immediato, dapprima quasi con la sua sola composizione poetica e pittorica. Più tardi vedremo come la composizione - l'insieme di fanciullo e acqua - non sia soltanto efficace, ma abbia anche un senso. Intanto, si tenga presente soltanto come nella mitologia fanciullo e fuoco possano essere strettamente connessi:

Partoriva il cielo, partoriva la terra,

Partoriva il purpureo mare.
Aveva le doglie, nel mare, la canna sanguigna.
Dal grembo della canna uscì un fumo,
Dal grembo della canna uscì una fiamma E dalla fiamma saltò fuori un bambino:
Fuoco erano i suoi capelli, fuoco era la sua barba.
E i suoi occhi erano il sole.

Così racconta la nascita di un fanciullo divino un canto degli antichi Armeni pagani (18): un mitologema cui già una volta ci si è dovuto riferire per l'interpretazione della Quarta egloga di Virgilio (19). E' assai probabile che questo mitologema trovi il suo posto fra quei «miti di nascita dalla canna» che il Frobenius ha distinti come un gruppo particolare nella mitologia solare (20). Qui però basta la sua lieve assonanza con la variazione «Kullervo nel fuoco» per farci capire quale specie di elemento primordiale sia quello dal quale possono emergere immagini del destino dell'orfano, come sono quelle tre maniere dell'annienta. mento di Kullervo. E' indubbiamente l'elemento della mitologia e non della biografia, un elemento del quale si forma la vita degli dèi e non quella degli uomini. Ciò che dal punto di vista della vita umana significa una situazione eccezionalmente triste, la posizione minacciata e perseguitata dell'orfano, appare sotto tutt'altra luce nella mitologia. Essa si svela come la solitudine degli esseri elementari, solitudine confacentesi all'elemento primordiale. Se mai qualcosa, è il destino d'orfano di Kullervo, soggetto ad ogni minaccia di annientamento e ad ogni elemento, che dovrebbe essere il "vero" destino d'orfano nel primo senso della parola: destino dell'essere abbandonato e perseguitato. Nello stesso tempo però esso significa il trionfo della natura elementare del prodigioso fanciullo. Il destino d'orfano, "umanamente inteso", di "simili" esseri, non è un vero destino d'orfano, esso è di carattere secondario. D'altra parte però appunto quell'«improprio» destino d'orfano che si addice a simili esseri, è, in sé, autentico e

significativo. Autentico e significativo come “solitudine primordiale”, sul piano adatto a quegli esseri e a quelle condizioni: il piano della mitologia.

La prima variazione triplicemente articolata del tema Kullervo corrisponde a questo livello mitologico originario. Ora, è molto istruttivo come tutto ciò che nel “Kalevala” ricorda le fatiche del forte garzone della favola, possa riconnettersi immediatamente a quel nucleo mitologico, quale una sua ulteriore variazione. Kullervo assolve tutti i suoi compiti in maniera che la soluzione superi ogni attesa e, nello stesso tempo, comporti conseguenze mortali per chi ha fissato il compito. Sistemando i canti relativi, Elia Unnrot è rimasto perfettamente fedele al senso di stile dei cantori del “Kalevala” (21). La poesia popolare finnica collega le variazioni del cielo Kullervo sempre con la medesima figura, sebbene l’immagine del «Fanciullo sull’acqua» ricorra in essa anche in altri contesti. Il «fiabesco,» sta qui accanto al mitologico, come un’altra variazione del medesime tema musicale. Il crudele assolvimento del primo compito rievoca più la crudeltà delle mitologie primitive che non l’atmosfera fiabesca. A Kullervo che noi abbiamo conosciuto da bambino che «al ginocchio… arrivava», cresciuto ora «all’altezza d’una spanna», viene assegnato, in questa variazione, il compito di accudire a un piccolo bambino. Kullervo

Gli badò due giorni, e gli occhi
gli cavò, le man gli ruppe:
e venuto il terzo giorno
fe’ morire il malatino:
buttò i cenci nel torrente
e la culla nelle fiamme.

La reazione di Untamo è caratteristica di questo primordiale mondo mitologico: egli non prova sdegno e costernazione, ma semplicemente riflette:

- Egli non è punto adatto

a badare a un bambinello
dalle dita piccoline;
non so a cosa adoperarlo,
a qual’opera impiegarlo:
a tagliare forse il bosco?
A tagliar lo mandò il bosco.

Segue il racconto, come Kullervo si fa preparare un’accetta: anche lui stesso vi lavora sopra. E’ con quest’accetta che egli intraprende lo sboscamento, su una scala impressionante, per portarlo a termine in una maniera ancor più confacente allo spirito dell’epica finlandese: per mezzo di canti magici. Risultati altrettanto sproporzionati coronano l’esecuzione dell’ordine successivo, secondo cui Kullervo deve preparare uno steccato. L’ultima fatica, presso Untamo, la trebbiatura, ricorda particolarmente le favole del «forte Giovanni» di altri popoli europei:

Già Kullervo s’era mosso
quella segale a trebbiare:
fece polver della messe,
della paglia fece pula.

Kullervo raggiunge l’apice di questa sua attività letale durante il suo servizio di pastore presso la moglie del fabbro Ilmarinen, nel trentatreesimo canto del “Kalevala”. La sua padrona beffarda

cuoce un pan pe’ l pastore,
grande e grossa una pagnotta:
sotto, avena; su, frumento;
vi ficcò nel mezzo un sasso

e con questa merenda lo manda fuori con i buoi. Per vendetta questi annienta tutta la mandria, ne raduna una di lupi e di orsi, ai quali, con arte magica, dà le sembianze di buoi, mentre con le ossa dei buoi morti prepara vari strumenti musicali.

Fece un piffero con l’osso
d’una vacca, e un campanello
con la zampa di Tuomikki,
e una tromba con lo stinco
fe’ di Kirjo, e suonò forte:
echeggiò tre volte il corno
presso casa, alla collina,
e sei volte sul sentiero.
Ma d’Ilmari la consorte,
la graziosa donnettina,
se ne stava ad aspettare
della sera il latte e il burro.
Dal palude udì suonare,
dalla landa strepitare:
e così prese a parlare,
tali detti a pronunziare:
- Che il Signor sia ringraziato!
suona il corno, il gregge è presso!
donde il servo ha preso il corno,
dove il piffero ha trovato,
che così suonando viene,
strombettando così forte
che gli orecchi mi rintrona,
e la testa mi trapassa? -
Così disse allor Kullervo,
il figliuol di Kalervo:
- Dal palude ha preso il corno
ed il piffero dal fango.
Già la gregge è nel sentiero,
presso al campo della stalla:
va’ tu dunque, appresta il fumo,
pensa a mungere le vacche!
Ma d’Ilmari la consorte

alla nonna si rivolse:
- Va’ tu dunque a munger, nonna,
ed i bovi a governare:
ché la pasta non ancora
ho finito d’apprestare -.
Così disse allor Kullervo,
il figliuol di Kalervo:
- Sempre le buone padrone,
le massaie premurose
per le prime a munger vanno
ed i bovi a governare -.
Allor d’Ilmari la moglie
apprestato ch’ebbe il fumo,
andò a mungere le vacche,
die’ un’occhiata al suo bestiame,
guardò rapida il suo gregge
e così prese a parlare:
- Bell’aspetto ha il mio bestiame,
pelo liscio han le mie bestie
qual di linee pelle, o lana
di selvaggia pecorella,
i capezzoli son gonfi
e son turgide le mamme -.
Volea mungere, chinata
volea far scorrere il latte:
e tirò, tirò di nuovo
e tentò la terza volta:
ecco il lupo a gola aperta,
ecco l’orso le si avventa
e la bocca sbrana il lupo
e i garetti strappa l’orso,
morde in mezzo dei polpacci
delle tibie rompe l’ossa.

Vendicò così Kullervo
della giovane lo scherno,
dello scherno tal mercede
alla triste donna diede.

Vendicò così Kullervo della giovane lo scherno, dello scherno tal mercede alla triste donna diede.

E' impossibile far derivare la mitologia finnica da quella greca o viceversa. Ma è altrettanto impossibile non notare che Kullervo, bambino prodigioso e forte garzone in una persona, si dimostra, alla fine, un Hermes e un Dioniso. Egli appare come Hermes, quando, dopo aver distrutto, i buoi, fabbrica strumenti musicali (si pensi soprattutto a quella variante del mitologema di Hermes fanciullo (22) in cui il furto e l'uccisione dei buoi precedono immediatamente l'invenzione della lira); appare come Dioniso nel modo in cui procede nei riguardi degli animali feroci e dei suoi nemici. E' un tratto dionisiaco - così dobbiamo dire se vogliamo partire dalle categorie della mitologia greca - che i lupi e orsi, presi dal suo incantesimo, appaiano in forma di mansueti buoi, ed è dionisiaco, che siano essi a punire i suoi nemici. Leggendo la scena drammaticamente critica della mungitura degli animali selvaggi, noi ci ritroviamo con un brivido nell'atmosfera tragico-ironica delle "Baccanti" di Euripide. Il destino dei pirati etruschi, nemici di Dioniso, che vengono puniti dall'apparizione di belve rapaci, offre qui un'analogia ancor più calzante che non nel caso dell'epifania vendicativa del divino fanciullo dei Voguli.

5) Narayana.

Il fanciullo divino che si trova a suo agio nella solitudine degli elementi primordiali, archetipo del prodigioso orfanello, rivela tutta la ma pienezza di senso quando lo scenario della sua epifania è costituito dall'acqua.

Ricordiamoci di quell'epifania di Kullervo, in cui egli «se. deva in mezzo ai flutti» e «manico di rame maneggiava»; non dimentichiamo, come egli s'intendesse del diboscamento di foreste: e ci accorgeremo subito della sua affinità con l'«ometto di rame» del Il canto del "Kalevala". Ma anche a parte quei fatti, quel bambino evidentemente non «arrivava al ginocchio», né «all'altezza d'una spanna», bensì era un gigante che dell'acqua dell'oceano riesce «ad empir due ramaioli» o, tutt'al più, «se ben si misurasse, basterebbe per un terzo». Nel Il canto avviene qualcosa di simile e proprio per questo tratto apparentemente contrastante con la figura del "bambino", si trova un parallelo sorprendente in un'altra grande mitologia. Markandeya, l'eterno giovane eremita degli Indi, ha incontrato un simile bambino prodigioso alla fine dell'anno cosmico precedente e all'inizio di quello in corso. Il racconto si trova nel Markandeyasamasyaparvan del "Mahabharata".

Nel suo vagabondaggio sull'Oceano cosmico, il saggio eremita arrivò a un albero Nyagrodha (una "ficus Indica") tra i cui rami stava riposando un piccolo bambino. Questi l'invitò a riposare in lui. Mirundeya racconta che cosa è successo dopo (23): «Il dio mi offre un luogo di riposo nel suo interno. Ad un tratto mi sento annoiato della mia lunga vita e della mia esistenza umana. Egli apre la bocca e io vengo assorbito irresistibilmente. Nel suo ventre vedo tutto il mondo con i suoi imperi e città, il Gange, gli altri fiumi e il mare, le quattro caste, ciascuna alle proprie attività, leoni, tigri e cinghiali, Indra e le schiere di divinità, i Rudra, gli Aditya e i Padri, serpenti ed elefanti, per dirla brevemente, tutto ciò che io avevo visto nel mondo, vedo ora, vagabondando nel suo ventre. Per oltre. cento anni io vado errando in esso, senza mai giungere ai confini del suo corpo; allora mi appello al dio stesso, e subito vengo spinto fuori dalla sua bocca, come da un forte vento. Lo rivedo di nuovo, seduto sul ramo dell'albero Nyagrodha, con gli attributi della sua divinità, vestito di giallo». Questo fanciullo divino, che è il dio universale, si chiama Narayana, secondo l'etimologia indica: «colui che abita nelle,

acque»…

Nulla di ciò che in questo racconto dipende dallo stile del mondo indico, - la descrizione dei particolari e il colorito filosofico, - può cambiare i lineamenti del mitologema. Si disegna nettamente davanti ai nostri occhi l'immagine di un essere divino che è un piccolo bambino e nello stesso tempo un gigante. Nel mondo meno filosofico dei boscaioli finnici lo stile dell'immagine è diverso, ma i contorni sono identici. Noi conosciamo già quest'immagine dalla variazione di Kullervo, ma dobbiamo conoscerla anche nella variazione dell'«ometto di rame». Vainamoinen, l'arcisciamano, appena uscito, all'inizio del mondo, dall'Oceano, incontra subito un bambino meraviglioso, diremmo quasi: il corrispondente finnico dell'etrusco Tages (il nome Sampsa «Sansone» allude certamente alla sua forza di gigante):

Pellervo, del campo figlio,
Sampsa, bimbo piccolino,
ci la terra seminare
ci può farla prosperare.

Egli semina alberi nella terra, fra l'altro una quercia che più tardi arriva con la cima fino al cielo e con i rami copre il sole e la luna. Bisogna abbattere l'albero gigantesco: Vainamoinen si serve della forza dell'acqua. E' allora che appare l'immagine finnica dell'indo Narayana.

Sorse un uomo su dal mare
un eroe salì dall'onda:
grande grande egli non era
e nemmen proprio piccino:
alto un pollice d'un uomo,
una spanna d'una donna.
Un cappuccio avea di rame
e di rame scarpe ai piedi,

rame, i guanti nelle mani
e di rame ricamati:
rame, il cinto intorno ai fianchi,
dietro, l’ascia pur di rame:
quanto un pollice il bastone,
quanto un’unghia alta la lama.
Il verace Väinämöinen
a pensar si mise allora:
«A vederlo, pare un uomo,
ha l’aspetto d’un eroe:
quanto un pollice è pur alto
e d’un bove quanto l’unghia».
Disse allor queste parole,
in tal modo si fe’ udire:
- Chi sei tu della tua gente,
quale tristo fra gli eroi?
poco più tu sei d’un morto,
poco meglio d’un estinto! -.
Disse l’uomo piccolino,
quell’eroe del mar rispose:
- Sono un uomo cosiffatto,
eroe piccolo dell’acqua:
venni a abbattere la quercia,
a ridurla in scheggettine -.
Il verace Väinämöinen
pronunziò queste parole:
- Non mi sembri tu creato,
né creato né adattato
per abbatter la gran quercia,
buttar giù l’albero immenso -.
Non avea di dir finito
ed ancor guardava fiso:
vide l’uomo trasformarsi

e l’eroe gigante farsi:
ecco, il pié la terra pesta,
tocca i nuvoli la testa,
sui ginocchi va la barba
sui calcagni van le chiome:
c’è una tesa d’occhio ad occhio
e da ghetta a ghetta un’altra:
una e mezzo fra i ginocchi
e due tese fra le scarpe.
Ei forbì tosto la scure,
affilò la liscia lama
sopra sei ciottoli duri
e poi sopra sette coti.
S’avviò velocemente,

prese presto a camminare,
con le ghette larghe larghe,
con i larghi pantaloni:
fece un salto sul momento
si trovò sopra la rena:
con un altro salto giunse
sul terriccio tutto scuro,
fece un terzo salto, fino
della quercia alle radici.
Colpì l’alber con la scure,
lo percosse con la lama:
gli die’ un colpo, un altro colpo,
lo picchiò la terza volta:
guizzò fuoco dalla scure,
una fiamma dalla quercia:
un momento sol rimane,
piomba giù la quercia immane.
E così la terza volta

gli riuscì di giù buttare
quella quercia gigantesca,
quella pianta a cento cime:
piegò il tronco ad oriente
e la cima ad occidente,
il fogliame a mezzogiorno
ed i rami a tramontana.
………
Or da che la quercia cadde,
piombò giù l'albero immenso,
tornò il sole a riscaldare
e la luna a rischiarare
ed i nuvoli a vagare
ed il cielo ad inarcare.

Il canto del "Kalevala", al quale i versi sopra citati appartengono, è stato messo in iscritto indubbiamente più tardi del brano precedentemente riportato del "Mahabharata"; ma il racconto stesso, secondo il suo senso, come storia della liberazione della luce, trova posto fra i più antichi mitologemi primitivi. E' vero che nella vicinanza dei Finni, e precisamente nell'epica popolare, russa (il "byliny") s'incontrano dei motivi di una fanciullezza prodigiosa, che uno studioso russo del secolo passato ha voluto far derivare da una fonte indica: la storia dell'infanzia di Krshna (24). La concordanza fra le avventure infantili di eroi russi e quelle di dèi indici si spiega però, anche nel migliore dei casi, con il fatto che l'epica russa ha tolto in prestito le vesti sontuose delle figure indiche e anche questo attraverso molteplici mediazioni. Giacché non solo agli eroi e santi russi e indi si attribuiscono t'ratti caratteristici come quello di scuotere il mondo con la loro nascita, e far tremare tutti gli elementi. L'incontro di Markandeya e quello di Vainamoinen con il fanciullo gigante abitante nell'acqua primordiale si concordano su un piano molto più profondo. La domanda, in questo caso, non va formulata nei termini: quale dei

due mitologemi è la variazione dell’altro? Noi dobbiamo ricercare invece il comune tema originario che si ritrova, variato, in “ambedue” i mitologemi.

Una soluzione di importanza fondamentale viene suggerita sia dalla mitologia indica sia da quella finnica e non permette più di dubitare quale specie di figura divina sia quella, alla quale il destino d’orfano appartiene come una caratteristica essenziale. Narayana è lo stesso fanciullo divino - in altre parole: il tutto divino al momento del suo primo apparire - che nei più antichi libri di «dottrina sacrificale» indici, i “Brahmana”, anzi nel “Rgveda” stesso, porta il nome di Prajapati (25). Egli esce da un uovo, sorto nell’acqua delle origini e dei primordi - in altre parole: del Nulla. Egli riposa sul dorso di mostri marini, si libra nei calici di fiori acquatici. E’ il Fanciullo nella Solitudine del Primo Elemento, il Fanciullo che è una forma di sviluppo dell’Uovo, come tutto il mondo è una “sua” forma di sviluppo. Questo è ciò che la mitologia indica sa di lui. La mitologia finnica sa dello stesso elemento primordiale: l’acqua come inizio di tutto. Ed essa anche sa della nascita del mondo da un uovo; sa di “Munapojka”, figlio dell’uovo che porta anche il nome Kullervo, fanciullo per cui il mare contiene appena tre vasi d’acqua e che si riconosce anche nella figura dell’«ometto di rame», portatore di luce, fratello finnico di Prajapati nato dall’uovo, e di Narayana vestito di giallo.

Gli studi etnologici intorno ai miti e particolarmente l’opera incompiuta del Frobenius “Zeitalter des Sonnengottes” (“Epoca del dio Sole”) portano al di là della constatazione di un comune tema fondamentale, e precisamente in due direzioni. Una è quella in profondità, vale a dire verso gli strati culturali più bassi. Giacché il mitologema qui trattato non si limita alle, sfere indica e finnica, bensì appartiene evidentemente- a un antichissimo periodo dell’umanità, epoca in confronto alla quale non solo le fonti indiche e finniche sono recenti, ma anche la civiltà greca in tutto il suo carattere. Ma noi non vogliamo partire da questa ipotesi, bensì al contrario: partiamo dai

mitologemi conservati nelle fonti e ricorriamo all'ipotesi solo nel caso in cui questi ci portano ad essa e a nessun'altra cosa. Ci accontentiamo qui della possibilità che il tema fondamentale stia nello sfondo in tutti quei casi in cui riecheggiano - sia pure in tono sommesso e appena riconoscibile - le me variazioni. In quei casi noi rievocheremo anche il tema fondamentale stesso per render riconoscibili le melodie che si presentano già in fase, di decomposizione.

L'altra direzione in cui l'«Epoca del dio Sole» porta oltre a quanto si è esposto sopra, è quella della mitologia solare. Il nostro tema fondamentale, l'immagine di un fanciullo che stri. scia fuori da un uovo, uovo d'oro emerso dall'Oceano, -quest'immagine che comprende tutti i modi di emergere e nascere, di sorgere e strisciar fuori, anche il sorgere del sole, verrebbe ridotta, procedendo in quella direzione, a un «mito solare», a una semplice allegoria d'un fenomeno della natura. Con ciò si arriverebbe fuori della mitologia stessa, dissolvendo quel mondo in cui cercavamo di orientarci. Si produrrebbe così una situazione analoga al noto caso del giuoco (26). Come la mitologia, anche il giuoco si comprende unicamente dal di dentro. Quando nel giuoco si diventa coscienti del fatto che in fondo si tratta soltanto di una forma d'apparizione della vitalità e di nient'altro, il giuoco è finito. E chi, stando al di fuori, sa soltanto questo e nient'altro, può avere ragione in un punto, tuttavia sa soltanto una cosa che non dice niente: egli riduce il giuoco al non-giuoco, senza capirne l'intima essenza. Anche il nostro tema fondamentale può esser concepito come una forma d'esperienza umana del sorgere del sole, come l'apparizione di quest'esperienza in sogno, in visione, in poesia - in materiale umano. Con ciò però non si dice nulla intorno al tema stesso, nulla assolutamente intorno al mitologema quale mitologema: questo viene disciolto e scacciato come un sogno. Ma lo scopo della comprensione della poesia - per rammentare una cosa analoga alla mitologia è forse scacciare e dissolvere?

Restando nel campo della mitologia, apparirà chiaro perché la sua

riduzione a un fenomeno di natura - al «non-mito» del Frobenius - è ingiusta, insoddisfacente e perciò falsa. Nella mitologia il valore allegorico di un'immagine mitologica, come è l'archetipo di tutti i fanciulli divini, e il valore allegorico di un fenomeno di natura, come è il sole sorgente o un bambino appena nato, sono reciproci ed equivalenti: il sole sorgente e il bambino appena nato sono altrettanto allegorie del Fanciullo, quanto il Fanciullo è allegoria del sole nascente e di tutti i neonati del mondo. «Allegoria» significa che si può dire l'uno per l'altro. In tutti e due i linguaggi - nel linguaggio del sole sorgente e dei neonati umani e nel linguaggio del fanciullo mitologico - è il mondo stesso che parla di origini, nascita ed infanzia. Esso parla un linguaggio simbolico: un simbolo è il sole, un altro è il fanciullo umano («Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis») (27) e un altro simbolo è il Fanciullo mitologico. Il mondo parla di ciò che in esso è ed ha "validità". «Simbolo» non è «allegoria», non è un semplice modo di dire in maniera diversa: è un'immagine offerta dal mondo stesso (28). Nell'immagine del Fanciullo il mondo parla della propria infanzia: di ciò che il sorgere del sole quanto la nascita d'un bambino rivelano ed esprimono del mondo.

Infanzia e destino d'orfano dei fanciulli divini non si formano del materiale della vita umana, bensì del materiale della vita cosmica. Ciò che nella mitologia sembra avere un carattere biografico, è quasi un aneddoto che il mondo racconta della propria biografia, - lo racconta in sogni, in visioni e in forme ancor più chiare, più ricche e più immediate di queste, in forme più chiare, ricche, immediate perfino di quelle raggiungibili per le arti «profane» - lo racconta in mitologia. Interpretare le immagini mitologiche come allegorie di fenomeni naturali significherebbe privare la mitologia del suo vero centro che le dà senso e vita, privarla di quella realtà che in linguaggio mitologico si esprime in immagini divine, nello stesso modo, in cui nei linguaggi della musica, della matematica, della filosofia esso si esprime in idee musicali, matematiche, filosofiche. Da ciò deriva il contatto della mitologia con la scienza, da ciò il suo carattere spirituale, per mezzo

del quale essa trascende il fenomeno singolo, esattamente come fa la scienza. Un mitologema parla, agisce ed ha valore per se stesso, come un'alta teoria scientifica o una creazione musicale o come ogni autentica opera d'arte.

6) Apollo.

L'acqua - come utero, seno materno e culla - è un'autentica immagine mitologica, un'unità plastica e significativa non suscettibile di ulteriori riduzioni. Essa ricorre anche in sfera cristiana, in modo particolarmente chiaro nel cosiddetto «Discorso religioso alla corte dei Sassanidi» (29) nel quale si parla della Madre gravida del fanciullo divino, Hera-Pege-Myria: essa porterebbe nell'utero, come in un mare, una nave di enorme carico. «Ha un solo pesce» - si aggiunge, -evidentemente quello stesso che viene chiamato anche nave. L'allegoresi cristiana del pesce appartiene, come fenomeno secondario, alla storia di questa stessa immagine mitologica (30): i mitologemi che ancora illustreremo getteranno su essa una certa luce. D'altra parte l'acqua primordiale come utero - anche in connessione con pesci o con esseri primordiali pisciformi - è pure un'idea scientifica: non solo un mitologema dunque, ma anche un filosofema. In questo aspetto essa appare in India come pure in Grecia.

Talete, il primo filosofo greco, faceva nascere tutto dall'acqua. Con ciò egli non diceva più di quanto aveva detto Omero, menzionando Okeanos sia come «origine degli dèi» sia come «origine del tutto» (31). L'analoga dottrina di Anassimandro, il secondo filosofo greco, si riferisce agli esseri vivi e, secondo una citazione di Censorino, agli uomini (32): «Dall'acqua riscaldata e dalla terra sorsero o pesci o esseri vivi simili ai pesci. In tali esseri si formarono gli uomini che rimasero dentro di essi fino alla pubertà. Allora gli esseri simili ai pesci si aprirono. Uomini e donne ne uscirono, ed erano già in grado di nutrirsi». Da un compendio greco apprendiamo inoltre che tali esseri sorti «nell'umidità» erano, nello stesso tempo, simili alle piante,

in quanto protetti da un involucro quasi come da foglie d'acanto (33).

Che cosa dobbiamo ritenere di questa concezione in cui l'immagine del Fanciullo che, esce da un fiore acquatico appare come tradotta nel linguaggio di una teoria scientifica? All'inizio del se. colo scorso l'Oken, filosofo romantico e studioso della natura, svolse, a Jena, la medesima dottrina (34). Egli non si richiamava ad Anassimandro, né a Censorino, bensì alle nozioni storico-naturali della sua epoca. Secondo lui il primo uomo aveva dovuto «svilupparsi in un utero molto più grande di quello umano. Tale utero è il mare. Che ogni essere vivo sia nato dal mare, è una verità di cui nessuno che si sia occupato di storia naturale o di filosofia vorrà dubitare. Di altri, la scienza naturale moderna non si cura più. Il mare ha alimento per il feto; ha muco che l'involucro di esso può assorbire; ha ossigeno che quell'involucro può aspirare; non è ristretto, tanto che l'involucro vi si può estendere a piacimento, pur rimanendo e flottando in esso più di due anni. Simili embrioni, se nascono, nascono evidentemente a migliaia nel mare. Alcuni vengono gettati sulla riva ancora immaturi e periscono; altri si schiacciano contro gli scogli; altri sono preda dei pesci rapaci. Che importa? Ne restano migliaia che già maturi vengono portati dolcemente, alla riva, dove spezzano da sé il loro involucro, cavano dalla terra i vermi, tirano fuori le lumache e i frutti di mare dai loro gusci…»

E' questo mitologema dei fanciulli primordiali scienza seriamente intesa? Secondo le intenzioni dell'Oken indubbiamente. Tuttavia l'analogia più calzante ad essa noi la troviamo - a parte Anassimandro - nel racconto che Maui, fanciullo divino dei Polinesiani, fa della sua nascita. Egli aveva, oltre al mare, una madre divina che lo aveva partorito innanzi tempo sulla spiaggia (35).

«Dopo che tu ti sei tagliati i capelli, per avvolgermi in essi - così racconta egli le sue vicende d'embrione alla madre - io venni gettato fra le schiume della risacca. Le alghe marine mi formarono e modellarono. Le marce, infrangendosi, mi avvilupparono in un groviglio di fuco, rotolandomi da una parte all'altra; finalmente i venti

che passano a fior di mare mi spinsero nuovamente alla deriva; morbide meduse mi coprirono e mi protessero sulla spiaggia di sabbia» (36). Il suo divino avolo, Tamaniki-te Rangi, lo scioglie infine dalle meduse e scorge, allora, un essere umano: Maui.

Oken stesso tradisce quanto gli siano familiari le immagini mitologiche e particolarmente quelle del Fanciullo. Nel suo trattato sulle origini del primo uomo egli parla anche della derivazione degli animali dalle piante, e aggiunge: «L'animale è, non solo in senso poetico, ma realmente, l'ultimo fiore o il vero frutto della pianta, un genio che si culla sul fiore» (37). Il suo pensiero scientifico non è soltanto involontariamente di carattere mitologico come appare già dal confronto con il racconto di Maui: l'immagine di Prajapati gli è evidentemente nota, certo attraverso gli studi mitologici del romanticismo. Qui non è il caso di indicare la via precisa in cui la trasmissione di quelle nozioni mitologiche è avvenuta (38). Ci basta osservare come una immagine del genere di questa: «Questo mondo era acqua, nient'altro che proluvie: solo Prajapati ero comparso alla vista, su un petalo di loto» (39): un'immagine di questo genere, dunque, risuscita a vita nella scienza di quell'epoca. Oltre al dio primordiale indico si potrebbe menzionare anche Arpocrate, il fanciullo solare egiziano che viene raffigurato ugualmente seduto su un fiore di loto… (40).

In Anassimandro simili mitologemi antichi non rivivono, bensì semplicemente continuano a vivere. Nella sua epoca che è quella dei grandi pensatori ionici, la realtà, che costituisco il centro della mitologia, irrompe nella filosofia greca.

In quell'epoca ciò che fino allora era "immagine divina" intuitiva ed efficace, comincia a trasformarsi in "dottrina" intelligibile. Per trovare simili immagini divine in trasformazione, simili mitologemi intelligibili, Anassimandro non aveva bisogno di ricorrere a sacre storie orientali, e nemmeno egiziane. La sua dottrina sulle origini dell'uomo riprende quello stesso tema fondamentale mitologico di cui ci stiamo occupando. E, trattandosi qui di un filosofema greco,

dobbiamo cercare questo tema fondamentale anzitutto nella mitologia greca.

Tra gli dèi greci Proteus, la divinità marina continuamente trasformantesi, porta un nome il cui significato è: «il primo essere». Il mondo di Okeanos e quello di Proteus - l'acqua originaria e il mare - stanno l'uno all'altro come il Fanciullo primordiale ai fanciulli appena nati: ambedue sono simboli - similitudini, nel senso goethiano della parola - dell'elemento atemporale della genesi e della metamorfosi. Ma nella mitologia greca sia Okeanos che il mare sono il luogo di troppi e troppo singolari esseri divini: in questa molteplicità il Fanciullo che è l'archetipo anche dell'infanzia delle grandi divinità olimpiche, salta subito all'occhio. E' troppo grande anche la distanza che separa le eterne figure dell'esistenza olimpica, i grandi dèi di Omero ed Esiodo, dal mondo della genesi e delle trasformazioni. Come potremmo pretendere che le figure olimpiche avessero familiarità con quel fluido elemento primordiale? Ma tanto più significativo è il fatto che uno dei fanciulli olimpici, Apollo, ha, tuttavia, rapporti con il mare. Quei rapporti non si limitano al fatto che il suo luogo di nascita, Delos, originariamente era un'isola natante (41), sebbene anche questa circostanza meriti attenzione dal punto di vista mitologico. Ma una relazione più profonda di Apollo con il mare ci conduce alla classica immagine greca della connessione fra mare e fanciullo.

La sconfinata acqua appartiene organicamente all'immagine del Fanciullo, esattamente come l'utero e il grembo materno. Gli Indi hanno dato un'espressione particolarmente vigorosa a questa connessione. Nella storia sacra denominata dal pesce ("matsya"), Matsyapurana, Manu, il primo uomo, parla a Vishnu dalla forma di pesce: «Come sorse, nella grande èra del loto il mondo lotomorfo dal tuo ombelico, mentre tu giacevi nel mare cosmico? Giacevi, dormendo, nel mare cosmico, con il tuo ombelico di loto; come sorsero, all'inizio dei tempi, grazie alla tua potenza, nel tuo loto, gli dèi e le schiere dei Veggenti?» (42) Il Fanciullo che qui porta il nome

del dio Vishnu, è, secondo quest'immagine, nello stesso tempo pesce, embrione ed utero, esattamente come l'essere primordiale di Anassimandro. Un uguale pesce, portatore di fanciulli e giovani, e contemporaneamente figura in cui si trasforma un divino fanciullo, ricorre anche nella mitologia greca. I Greci lo chiamano l'«animale utero» e lo venerano fra tutti gli esseri vivi del mare, come se avessero scorto in esso la qualità che rende il mare portatore e generatore di fanciulli. Quest'animale è il delfino ("delph-" (43) significa utero), animale sacro dì Apollo che, in virtù di questo rapporto, si chiama anche Apollon Delphinios.

Si conosce tutt'una serie di monete greche che portano la raffigurazione di un delfino con sul dorso una figura di bambino o di giovane (44). Una simile figura di bambino è soprattutto Eros, il fanciullo alato, di cui si parlerà ancora. Ma può essere anche Phalantos, e Taras, fondatore leggendario ed eponimo divino della città di Taranto. Il fanciullo a cavallo d'un delfino porta spesso un fiore sulla fronte, tra i capelli (45): sembra che così si contrassegni un essere al limite fra l'esistenza di pesce e quella di bocciuolo di fiore. Un'altra raffigurazione monetaria è tipo logicamente molto vicina - senza dipendere da essa - all'immagine indica di un Fanciullo-gigante dormente su un mostro marino: Palaimon, con un altro nome Melikertes, morto o addormentato su un delfino, - un fanciullo divino della mitologia greca, che dal nostro punto di vista meriterebbe uno studio particolare. Vi sono delle leggende greche trasposizioni di temi mitologici sul piano puramente umano che raccontano, come i delfini hanno salvato i loro prediletti mortali o hanno portato i morti alla riva (46). Questi prediletti dei delfini hanno tuttavia spesso nomi manifestamente mitologici, come per esempio Koiranos, il «Signore» o Enhalos «colui che è nel mare». La storia di Axion, il cantore, che un delfino salva dalle mani dei pirati, è la più nota di queste leggende e mostra, in pari tempo, che qui ci troviamo nella sfera di Apollo, patrono dei poeti. La seconda parte dell'inno omerico ad Apollo (che alcuni considerano come un secondo inno indipendente) ci narra

l’epifania di Apollon Delphinios. Il dio in forma di delfino guidò il suo primo sacerdote a Krisa, porto del suo oracolo appena fondato. La sua epifania fu nello stesso tempo un’epifania sulla nave: Apollo in forma di delfino aveva preso posto sulla nave del suo futuro sacerdote: una prova del fatto che anche qui, come nel citato testo cristiano orientale, «pesce» e «nave» sono immagini mitiche equivalenti (47). Esse, variazioni del medesimo tema, anche unite, esprimono la stessa cosa.

Apollo ha fondato da fanciullo il suo santuario di Delfi (48). Uno scenario significativo della sua infanzia è anche il mare tra Creta e la terraferma greca: lì è avvenuta l’epifania del delfino. Non meno significativo è il luogo del famoso oracolo, Delfi. Il nome della località significa altrettanto quanto il nome del delfino. Come quest’ultimo è l’«utero» fra gli animali, Delfi significa l’«utero» fra i paesi. La regione rocciosa era qui per i Greci simbolo di quella stessa cosa, per la quale il delfino, il mare e l’utero stesso non sono che altrettante similitudini: simbolo dell’origine assoluta, al di là della quale è la nonesistenza, al di qua l’esistenza: di quella condizione originaria di cui ogni simbolo enuncia qualche cosa di nuovo e diverso: sorgente inesauribile di mitologemi. Di questi fa parte anche l’azione tipica dei fanciulli divini, che Apollo compie a Delfi: la distruzione del mostro primordiale. Ma questo, come pure l’interpretazione mitologica dell’isola di Delos, ci porterebbe troppo lontano. Ci basti sapere e-io che documentano Ge e Themis, le due padrone originarie di Delfi, venerate accanto ad Apollo, o meglio, ciò che documenta la Terra madre stessa venerata sotto quei due nomi: elle, cioè, nella mitologia del Fanciullo, anche una regione rocciosa può apparire come un mondo materno.

7) Hermes.

L’Inno omerico a Hermes è il poema che celebra e descrive un dio greco nella sua forma di fanciullo in maniera da rappresentare per noi

la classica immagine greca dell'infanzia divina. L'infanzia di Ilermes è il suo argomento particolare che a tutto il resto di cui in esso si parla presta lo sfondo e la sfumatura caratteristica ed esclusiva. Nell'Inno ad Apollo la situazione era alquanto differente. Lì, Apollo usciva subito dalla sua infanzia, di modo che noi abbiamo avuto bisogno di ricorrere ad altre fonti per ritrovare i tratti infantili nel mitologema originale (49). Nell'Inno ad Hermes invece non possiamo dimenticare per un solo istante che il dio celebrato è un bambino.

Su dei vasi arcaici Apollo e sua sorella Artemis, bambini lattanti di Leto, sono raffigurati nelle braccia della madre (come del resto sui vasi anche Hermes figura talvolta nella culla): quando però vi si vede anche Hermes, il rapporto fra questi e i figli di Leto non è lo stesso che nell'Inno a Hermes (50). In questo Apollo è già il dio adulto accanto a Hermes bambino, mentre nelle pitture vascolari troviamo il contrario. La mitologia ammette tutt'e due le situazioni: sia la presenza di un Hermes adulto vicino al bambino Apollo, sia il contrario. L'infanzia di un dio, in questi casi, non significa affatto che egli abbia un potere più ridotto o un'importanza minore. Al contrario: dove una divinità appare fra le altre nella figura d'un bambino, lì è per lo più la "sua" epifania che sta nel centro della situazione, o, per dirla con più precisione: lì, l'epifania è sempre l'epifania del "fanciullo" divino. In casi simili il nostro problema è questo: qual è, nel carattere di quella data divinità, quel tratto che possa motivare che in essa, ad un tratto, può apparire il "fanciullo" divino?

Che cosa c'è in Hermes, che gli ha reso possibile di diventare l'eroe della classica storia greca di un'infanzia divina? Due solidi strati separano l'Inno a Hermes dallo stato fluido delle mitologie originarie; ambedue hanno agito su di esso, filtrandolo e modellandolo. L'uno di questi strati è quello dello stesso mondo delle divinità greche. Quella realtà che nelle immagini divine dei mitologemi primordiali ora concentra tutta la sua luce su un punto determinato, ora la disperde in ogni senso, ora la mischia con le oscurità, nel mondo delle divinità greche si frange e si dispone in uno spettro definitivo. Luogo e colore

di ogni singola divinità sono, in questo spettro, determinati per sempre, le possibilità di ciascuna sono definite dai tratti di un'unica figura, di un unico aspetto del mondo. L'altro strato chiarificatore e plasmatore è l'ordinamento olimpico degli dèi nella poesia omerica, ordinamento che per ciascun componente del mondo degli dèi fissa, una volta per sempre, le relazioni e i reciproci rapporti con gli altri. Una fluidità dei rapporti, come la troviamo nell'alternarsi dell'infanzia e dell'età adulta di Hermes e di Apollo, non è possibile veramente che al di fuori dell'ordinamento olimpico. Ma l'infanzia degli dèi è, in generale, estranea a quell'ordinamento. Gli dèi olimpici sono "fanciulli" divini nella loro essenza primaria, preesistente all'ordine olimpico stesso. Così anche Hermes. L'ignoto autore del cosiddetto Inno «omerico» a Hermes ha risolto il compito, armonizzando quell'elemento più primitivo con le forme dell'ordinamento olimpico ed esprimendolo attraverso a queste.

La figura di Hermes non si è mai spogliata di quel carattere più primitivo: questo è sopravvissuto accanto all'ordinamento olimpico e all'Inno omerico ed è stato questo a determinare, sin dall'inizio, il posto e il colore di Hermes nello spettro cosmico. Hermes è l'unico o quasi unico fra i grandi dèi olimpici (solo Apollo nella sua qualità di Agyieus condivide con lui quella primordialità), la cui presenza può venir significata a mezzo di un semplice pezzo ritto di legno o di pietra: l'erma (51). Un'immagine di culto di questo genere, in cui era facile scorgere il semplice "phallos", si chiamava, nell'antichità, «di tipo cilléneo» (52), sicuramente perché Hermes aveva una simile immagine non solo a Kyllene, porto ad Elide (53), ma anche sul monte Kyllene nell'Arcadia (54), luogo della sua nascita. Questa era la sua località più celebre, a questa si connette anche la storia della sua infanzia. Il simbolo di tipo cilléneo era lì un enorme "phallos" di legno. Una semplice pietra era il monumento cultuale di un altro fanciullo divino nel paese beotico di Thespiai: di Eros (55) che va rammentato accanto a Hermes, e non soltanto per quel comune genere di raffigurazione.

Eros è una divinità strettamente ed essenzialmente affine a Hermes. Egli ha conservato sempre, nella mitologia greca, la figura di fanciullo, mentre anche il mitologema dell'emersione del Fanciullo è rimasto sempre riferito a lui. La sua essenza espressa con il nome di Eros, amore, desiderio amoroso, - è più univoca di quella di Hermes. Ma lo stesso tono fondamentale è manifesto anche in Hermes. L'universo conosce una melodia così potremmo indicare quel carattere alquanto complesso dell'eterna connessione di amore, furto e commercio (56): questa melodia, in tonalità maschile, è Hermes. In tonalità femminile la stessa melodia (che è pur sempre differente come differenti sono uomo e donna) si chiama: Afrodite.

L'affinità essenziale di Eros e Hermes si manifesta il più chiaramente nei rispettivi rapporti con la dea dell'amore. Afrodite ed Eros appartengono l'uno all'altra come forze e principi essenzialmente connessi. Eros, il fanciullo divino, è il compagno naturale di Afrodite. Quando però si vuole esprimere in una sola figura l'aspetto virile e femminile del comune carattere di Afrodite ed Eros, questa figura è "Afrodite e Hermes" tutt'insieme: Hermaphroditos. A quest'essere bisessuale viene data, nel segno dell'ordinamento olimpico, la genealogia d'un bambino di Afrodite e di Hermes (57). Sono note le sue raffigurazioni ellenistiche e ancor più tarde. Ma l'«ermafrodito» non è affatto la nuova invenzione di una tarda arte decadente: in quell'arte questa figura ha già perduto il suo senso, raggiungendo il grado di una mera, benché certo molto attraente, applicazione. Essa è un'immagine divina di tipo arcaico e primitivo (58). Esiste su questo tipo un'intera letteratura etnologica (59). La sua arcaicità nella sfera classica è dimostrata dal culto comune di Hermes e Afrodite ad Argo (60) e dal culto di Aphroditos, l'Afrodite maschile a Cipro (61) che fa riscontro agli usi argivi (62). Gli Etruschi conoscevano sin dai tempi più antichi le due divinità sotto lo stesso nome ellenico, o, per essere più esatti, preellenico: essi chiamavano Hermes "turms", Afrodite "turan" (63). Dove l'uno dei due è il «Sovrano» ("o tyrannos";), l'altra è la «Sovrana» ("e

tyrannos”): una coppia divina antichissima (64) o -nello strato più profondo - due aspetti dello stesso essere primordiale.

Il mitologema dell’emersione del fanciullo divino dallo stato originario ricorre, presso i Greci, in connessione con due divinità: Eros e Afrodite, e, corrispondentemente, si presenta in due variazioni: la nascita di un essere primordiale bisessuale e la nascita di Afrodite. La prima variazione è quella orfica, detta così perché ci è rimasta conservata in una cosmogonia attribuita ad Orfeo. All’inizio dei tempi un essere bisessuale è uscito dall’Uovo, dice questa variazione (65). Orfeo l’ha chiamato Phanes, mentre nel celebre coro degli “Uccelli” di Aristofane l’essere primordiale uscito dall’Uovo porta il nome di Eros. Non abbiamo alcun motivo di sospettare, nella bisessualità di questo essere, una tarda dottrina segreta creata ad uso esclusivo di una setta particolare che sarebbe rimasta sempre estranea allo spirito ellenico. I culti di Afrodite sopra rammentati, che, con lo scambio di vesti fra uomini e donne, fanno apparire le differenze di sesso come possibilità variabili dello stesso essere divino, corrispondono al senso del mitologema orfico. Ugualmente, la figura alata di Eros, nato da un uovo, non potrà venir separata dalle primitive dee similmente alate del mondo arcaico, e il senso di queste figure si ritrova proprio lì, dove è il senso dell’ermafroditismo cultuale e cosmogonico. Ambedue i caratteri - l’essere alati e la bisessualità - rimandano a quello stato primordiale pre-umano, anzi preinfantile assolutamente indifferenziato, una delle cui forme di espressione è l’Acqua. Eros occupa il primo posto tra i fanciulli a cavallo d’un delfino. Queste circostanze caratteristiche le possiamo ora esprimere anche in un altro modo: il fanciullo alato a cavallo del delfino, con in mano un animale così singolare e primordiale come è la seppia (66), è quel fanciullo divino familiare con l’Acqua -il “Fanciullo” - uno dei cui nomi, il più noto di tutti, è Eros.

L’altra variazione esprime, sotto un certo aspetto, qualcosa di ancor più profondo, perché è ancora più complessiva. E’ un noto mitologema: Esiodo ci racconta così la nascita di Afrodite.

Inutilmente era nata la generazione dei Titani, dalle nozze di Cielo e Terra, di Uranos e Gaia. Uranos aveva impedito l'emersione dei suoi figli dalle profondità della terra fino a quando Kronos, il più giovane di loro, non aveva compiuto, con l'aiuto della madre, qualcosa di terribile. Con una falce egli aveva reciso il membro di suo padre, quando questi si avvicinava a Gaia, e l'aveva gettato nel mare. "Da questo" è nata Afrodite, emergendo dalle onde schiumose (67). In questa formulazione - come in una melodia che dice l'indicibile - punto di partenza e, di arrivo coincidono, procreatore e creatura sono identici. Il "phallos" è la creatura, e la creatura - Afrodite - è un eterno stimolo alla continuazione della Procreazione. L'immagine della fanciulla nata esprime qui la genesi stessa, l'origine atemporale, in modo così sintetico e così completo, come soltanto nel linguaggio della mitologia è possibile fare. La nascita di Afrodite è quella variazione del mitologema del Fanciullo, che ci fa comprendere - sempre nella sola maniera valida per il mondo della religione greca - come la pietra di Thespiai ed Eros, come il segno di Kyllene e il fanciullo Hermes possano essere identici. Ci La comprendere che procreazione e nascita, erme ed immagini mitologiche - «variazioni sul Fanciullo» - esprimono, da simboli equivalenti, lo stesso inesprimibile.

L'erma originaria stava sul monte, nella cui grotta il bambino Hermes era venuto alla luce. Questa grotta era un luogo originario caotico, della stessa natura di quello indicato con il nome «Delphoi». In un'antichissima sede di culto (68), Hermes aveva, altre all'erma, una sorgente con pesci che gli appartenevano e che non si dovevano pescare. All'Inno omerico manca ormai ogni tratto di primitività: lì, la grotta figura già come degna dimora di una dea, madre di un figlio di Zeus. Il bambino Hermes entra subito nel mondo dell'ordinamento olimpico, e quando egli abbandona la grotta, sono il nostro sole e la nostra luna a splendere sopra di lui. Nell'Inno accadono soltanto quella specie di fatti insoliti che sono possibili al chiaro di luna: fatti peculiari di quel mondo di Hermes che anche Omero conosce e

riconosce. Il poeta omerico ha misura. La grandezza della sua arte è nel rappresentare nella figura di un fanciullo un aspetto del mondo che nello stesso tempo costituisce un intero cosmo a sé. Hermes, in rapporto agli dèi adulti, deve rimanere nei limiti della sua figura infantile, mentre le orme dei piedi di un fanciullo divino indico sono gigantesche anche quando il fanciullo divino è un «nanerottolo» (69). Il poeta greco deve ricorrere ad espedienti astuti per spiegare quelle orme gigantesche nel caso di Hermes. E con ciò non fa, di nuovo, che illustrare la figura di Hermes, padre di tutte le astuzie.

Ma anche in questo mondo omerico naturale, al primo incontro fatto da Hermes, emerge qualcosa di primitivo ed elementarmente mitologico. La casualità di quest'incontro è caratteristica per Hermes ed è primitivo-elementare solo in quanto il caso è in generale una qualità inerente del caotico stato originario: questo tratto del mondo primario passa nel mondo olimpico mediante la figura di Hermes. Un animale del mondo primitivo è la tartaruga che il bambino Hermes incontra. Anche la più giovane tartaruga sembra l'animale più vecchio del mondo. Ed essa è, infatti, un animale delle antichissime mitologie. I Cinesi vedono in essa solo la madre, la vera Madre fra gli animali (70). Gli Indi venerano in Kacyapa, l'uomo-tartaruga, un Primo Padre degli Dèi (71); per loro il mondo riposa su una tartaruga, forma d'apparizione di Vishnu: dimorando fra le basi più profonde del mondo, essa porta tutto il corpo cosmico (72). Il suo nome italiano, tartaruga, conserva una denominazione della tarda antichità, che la definisce portatrice del più profondo strato cosmico, il Tartaro ("tartaroùchos") (73). Del resto, essa è, sia pure in modo meno appariscente del delfino, una delle metamorfosi di Apollo (74).

Nell'Inno omerico però essa appare solo come un animale senza sospetto, giocattolo e vittima di un fanciullo ingegnoso: un fanciullo divino, s'intende. Essa sembra non avere affatto un carattere più cosmico di quanto ne hanno in generale i giocattoli degli dèi, ove questi siano dèi greci e non trascendano l'ordinamento naturale del mondo. Ciò che avviene della tartaruga è soltanto un miracolo

omerico. Qualcosa di divino si rivela per mezzo di essa: Hermes fabbrica di lei la lira.

Ma questa prima lira, invenzione del fanciullo Hermes, che Apollo riceverà da lui in regalo, non è tuttavia, sotto un certo aspetto, di carattere cosmico? Noi parliamo qui di una realtà cosmica che può manifestarsi tanto in linguaggio mitologico, quanto nelle forme della filosofia o della matematica, della musica o di qualunque arte in genere. Questa possibilità di manifestarsi è inerente alla natura del mondo, che è, infatti, ideomorfa, vale a dire anche spirituale e adatta quindi ai modi d’espressione filosofici e matematici. Ma è anche immaginifica e musicale, e tutto ciò insieme. Della ricchezza d’immagini della mitologia più facilmente si può parlare in termini musicali. Il primo che ha osato riconoscere la natura musicale della realtà nella materia più immaginifica, la grande, pittura, è stato K. Tolnay. E un altro studioso ungherese, D. Kovendi, ha messo in rilievo, come la nascita del nostro Fanciullo divino, nella sua qualità di Eros Proteurythmos, significasse per i Greci l’ordinamento ritmico-musicale dell’universo (75). La lira nelle mani del Fanciullo esprime questa musicalità del mondo, anche indipendentemente dalle intenzioni del poeta. Essa è caratteristica anzitutto di Hermes stesso. Il poeta omerico intuiva la natura musicale del mondo come una cosa fondamentalmente «ermetica» e l’ha realizzata nel colore Hermes dello spettro cosmico. Egli stesso non ambiva certamente a questa musica primordiale, bensì al suo grado più alto, apollineo. Poiché però anche il fanciullo a cavallo del delfino (di nome, per esempio, Phalanthos) regge una lira in mano (76), non dobbiamo pensare soltanto a una connessione di questa figura con Apollon Delphinios, ma ad una connessione più generale, primordiale ed anteriore ad ogni denominazione particolare, fra acqua, fanciullo e musica.

8) Zeus.

Zeus, protettore e portatore, regnante e rappresentante dell’ordine

olimpico - un ordine che è il “suo” ordine ed è semplicemente l’opposto dell’originario stato fluido - Zeus, dunque, è nello stesso tempo «il più grande fanciullo» tra i fanciulli divini. Anche lui era un fanciullo divino prima di diventare «padre degli uomini e degli dèi». Questo fatto ci spinge a porre una specie di problema storico. Cosa significa questo «prima» sul piano della storia delle religioni?

Sappiamo che la successione biografica «divinità infantile - divinità adulta» non ha, nella mitologia, che un significato occasionale. Essa serve al collegamento di mitologemi differenti ed assume un senso particolare solo nel caso che nel dio che cresce venga ad espressione - come è il caso del fanciullo divino della Quarta egloga virgiliana - la crescita cosmica stessa. Così avviene anche della morte di certe divinità: essa non è mai una morte biografica, bensì una morte cosmica. Zeus non ha alcuna «biografia» ma, siccome la sua sovranità è essenzialmente inerente al suo carattere, esiste un mitologema intorno alla fondazione di questa sovranità, una storia della lotta, della vittoria e del nuovo regime cosmico: un racconto in cui si svela il senso del nuovo mondo di Zeus… Nella mitologia l’immagine del «fanciullo divino» può stare indipendentemente accanto a quella del «dio senza età». Conseguentemente è di per sé possibile che l’età più giovanile di un dio si presenti più tardi nel corso della storia d’una religione. Questo è, infatti, il caso della classica figura giovanile di quelle divinità che nell’arcaismo i Greci conoscevano in forma di uomini barbuti.

Tuttavia, di fronte all’idea olimpica del mondo, non si può negare la priorità a quest’immagine del Fanciullo, i cui riflessi sono i singoli «fanciulli divini».

Dove noi l’incontriamo nella mitologia greca, sembra che essa si sia forzato il passato attraverso l’ordinamento olimpico, oppure essa ha i caratteri di avanzi sopravvissuti, com’è nel caso del fanciullo cavalcante su un delfino. Certamente, questa è soltanto l’impressione generale che noi abbiamo riportata, occupandoci del materiale antico, senza addurre le prove particolari. I termini «primitivo»,

«antichissimo» eccetera non li abbiamo impiegati nel senso di definizioni cronologiche - come neppure nello studio sulla «nascita di Elena» (77) - bensì abbiamo inteso di indicare con questi termini una qualità atemporale che può riaffacciarsi tanto nei tempi più tardi, quanto in quelli più antichi. In questo riguardo possiamo rimandare alle ricerche psicologiche - in prima linea quelle di C. G. Jung - che nella vita psichica degli uomini moderni dimostra con esattezza e di volta in volta la presenza di elementi «arcaici». Come lì il termine «arcaico», così anche qui «primitivo» o «originario» hanno un preciso significato scientifico, seppure non cronologico. I fenomeni caratterizzati con quei termini presentano, infatti, un'effettiva somiglianza con fenomeni cronologicamente antichi della storia dell'umanità. Figure mostruose o, per dirla con altre parole, figure indifferenziate, si riscontrano, infatti, agli albori dell'arte ellenica.

Simili osservazioni generiche rendono bensì probabile, ma non dimostrano la relativa antichità dell'immagine, del Fanciullo. Fino ad ora non abbiamo posto il problema delle origini dell'immagine mitologica da noi trattata. Non si può insistere abbastanza sul fatto che il problema delle origini richiede una soluzione «planetaria» o, in termini più umani, una soluzione che tenga presente tutta l'esistenza umana sotto ogni punto di vista scientificamente possibile. Qui ci accontentiamo della possibilità che un tema fondamentale comune sia presente, nello sfondo, dovunque percepiamo quasi un accordo di variazioni assonanti. Intorno all'età d'origine di quel tema originario ci siamo limitati a dire che ritenevamo possibile fissarla in un'epoca, in confronto alla quale non solo le fonti indiche e finlandesi sono relativamente recenti, ma anche la civiltà greca in tutto il suo carattere. Dai parallelismi indici, finlandesi ed altri non abbiamo tratto conseguenze sull'età e sul luogo d'origine. In linea di principio lasciamo insoluto se quel luogo d'origine sia stato un luogo ideale, vale a dire una possibilità dello spirito umano di scorgere un determinato aspetto del mondo dappertutto nella stessa determinata immagine, oppure una sfera culturale geograficamente definibile, in

cui i grandi archetipi mitologici siano stati creati una volta per sempre. Non si tratta, intanto, del luogo d'origine, ma soltanto dello strato immediatamente più profondo che si possa raggiungere al di sotto del mondo dell'ordinamento olimpico: nel caso dello Zeus fanciullo l'antichità del Fanciullo, concepita finora solo genericamente, può venir posta in concreti termini storico-religiosi.

Quale «il più grande fanciulle,» "méghistos kouros"; viene invocato Zeus in un inno cultuale composto probabilmente in età ellenistica e inciso in lapide ancor più tardi, a Creta (78). Tale inno è caratteristico della religione cretese dei tempi storici. Esso si rivolge allo Zeus giovanile che sta nel suo santuario sul monte - o, siccome si tratta di una grotta sacra, nel monte DAte. Il dio vi era raffigurato in forma giovanile, «sbarbato» (79), ossia esattamente come il fanciullo sul delfino delle monete, nella figura apollinea di un giovane. Così lo richiedeva il gusto classico e post-classico. Originariamente, a questo luogo, menzionato tra i luoghi di nascita attribuiti a Zeus, si addiceva una figura di bambino. A questo il fatto peculiare a Creta, come si può constatare in base ad un'indagine (80) condotta con grande prudenza e con riguardo a tutti i monumenti. Si sono raggiunti soprattutto due punti fermi per giudicare lo stata di fatti storico-religioso a Creta. Il primo (81) è che il fanciullo divino - con tutta esattezza: "the child-god" - va considerato per Creta come un dato fondamentale al quale solo successivamente si son potute connettere le variazioni mitologiche localmente differenti. Come luoghi di nascita vengono rammentati anche altri due monti. E Zeus non è affatto l'unico fanciullo divino a Creta che venisse esposto e nutrito da animali. Giacché, e questo è il secondo punto (82), non soltanto il «fanciullo divino» stesso è un dato di fatto sicuro, ma anche il suo stato d'orfano. Per i Cretesi Zeus, come pure altri «fanciulli divini» più modesti, erano dei bambini abbandonati dalla madre.

L'isola di Creta era il centro di una civiltà assai ricca e importante che nell'area mediterranea orientale aveva preceduto la civiltà greca. Sarebbe difficile ammettere che le peculiarità della religione greca a

Creta fossero del tutto indipendenti da quel periodo culturale più antico. Nel nostro caso si tratta appunto di una di queste peculiarità. Si voleva perfino vedere nel fanciullo Zeus dei Cretesi e nello Zeus tonante e sovrano del mondo della terraferma greca due divinità originariamente del tutto differenti (83). La domanda, come mai due figure così differenti si sarebbero potute chiamare con lo stesso nome, se tra di esso non vi fosse stata tuttavia un'unità ideale, rimane senza una risposta soddisfacente (84). Né si è riusciti ad addurre una prova per dimostrare che i luoghi di nascita di Zeus sulla terraferma fossero veramente posteriori e secondari, dovuti alla rivalità con i Cretesi (85). E' un fatto singolare, invece, che con i luoghi di nascita di Zeus sulla terraferma sono connessi caratteri molto primitivi che in Creta sono passati in seconda linea o scomparsi del tutto.

Particolarmente primitivo è tutto ciò che viene riferito del luogo di nascita di Zeus nell'Arcadia: il monte Lykaion (86). Il luogo di nascita qui non si limita a una grotta: anzi, di una grotta non si parla nemmeno. Già questa circostanza sembra essere in contrasto con i fatti di Creta. Se poi guardiamo più attentamente le localizzazioni cretesi della nascita di Zeus (87), ci accorgiamo che anche lì il monte stesso, come luogo di nascita, è altrettanto importante, quanto la grotta: la grotta appartiene al monte che, esso stesso, è il luogo sacro, non diversamente dal monte Kyllene che è il luogo sacro di Hermes. Per il santuario dietèo una delle nostre fonti accenna a un «sacrificio innominabile» (88). Noi veniamo invece a sapere che cosa si sacrificava a Zeus sul Lykaion. E' un'inesattezza quando gli studiosi parlano di «sacrificio umano»: si sacrificava un lattante, e lo si sacrificava evidentemente al lattante divino (89). Il luogo stesso era un luogo di morte, dove i vivi non avevano ombra; chi vi accedeva, doveva morire entro un anno (90). Un'altra tradizione ricorda un luogo di nascita di Zeus a Tebe, dove si doveva trovare anche l'Isola dei Beati (91). Le due tradizioni ci fanno comprendere perché nella grotta cretese di Zeus nessuno potesse morire e perché anche i ladri che vi penetravano dovessero trasformarsi in uccelli, fra l'altro anche

in un uccello dal nome «Kerberos» (92). In questi luoghi si è al di fuori della differenza di essere e non-essere; non si è più e si è eterni fuori del tempo. Nell'Arcadia anche l'acqua appare in connessione con la nascita di Zeus (93). Ninfe dell'acqua - soprattutto Nede, divinità del fiume omonimo - sono le prime nutrici del neonato; di Nede si dice che lo abbia portato a Creta. Sul monte Ithome, luogo di nascita di Zeus nella Messenia, giornalmente si portava acqua al santuario di Zeus Ithomatas, dalla fonte in cui gli era stato fatto fare il primo bagno (94). L'acqua ricorreva probabilmente anche nel culto cretese di Zeus - oltre al latte e al miele, cibi rituali, per eccellenza, dei lattanti, - ma le tradizioni della terraferma sono, in questo riguardo, più esplicite e rimandano in genere più chiaramente al tema originario che non le tradizioni cretesi.

Il tema originario è lo stesso a Creta e nella terraferma: l'apparizione del Fanciullo in un ambiente primordiale, in contatto con gli elementi materni, pietra e acqua. Il carattere antico, anzi l'antica età dei riflessi del tema è fuori di dubbio nell'uno come nell'altro luogo. E tuttavia non abbiamo alcun motivo sufficiente per affermare che il mitologema e il culto del Fanciullo nell'Arcadia, nella Messenia, in Tebe, siano derivati da Creta. Messo a confronto con la tradizione intorno al culto sul Lykaion, tutte le ricostruzioni moderne del culto cretese non sono che schemi inconsistenti. La presenza di uno strato più antico sotto quello greco-omerico più recente è evidente; ma non si riesce a raggiungere due fini: non si arriva cioè a una sicura localizzazione geografica - strato più antico e centro d'irradiazione a Creta, strato più recente e centro d'accoglimento nell'Ellade; né si arriva a una distinzione netta: religione cretese o minoico-micenea dall'una parte, religione greca dall'altra. Per una simile distinzione non ci possiamo creare un punto di vista fecondo, che rifacendoci a un'altra zona del mondo mediterraneo, alla zona della religione antico-italica e romana.

«Italico antico» e «romano» non sono due strati che si possano distinguere in senso puramente cronologico o puramente geografico, né si possono legare esclusivamente, a determinati popoli immigrati.

Tuttavia l’«italico antico» è più antico ed è molto più pervaso da elementi antico-mediterranei del «romano» (95). E’ più antico, ma è anche contemporaneo. Prendendo per base di osservazione l’antica Roma, vi ritroveremo l’elemento tipicamente romano nella religione, in un periodo in cui i luoghi di culto extra-romani sono ancora dominati dallo stile antico-italico. Si tratta, appunto, di due forme di stile che in questa sfera si possono distinguere con precisione. Fra le caratteristiche dello stile religioso romano - messo a paragone con quello italico - vi è anche un negativo: l’assenza di mitologemi. Questo è il risultato di un processo conforme allo spirito romano, processo per la cui definizione recentemente si è coniato il termine «demitizzazione» (“Entmythisierung”) (96). Se con questo termine ci intendesse di affermare che l’autentica religione romana era stata completamente priva di miti, con al centro un’idea puramente statale, il termine sarebbe erroneo e ingannevole. Né la religione romana stessa era priva di ogni specie di mito (97), né nella sua forma perfettamente matura essa era inconciliabile con i miti dell’ordinamento omerico.

Ma allora contro che cosa s’è rivolto il processo di demitizzazione?

Un esempio sicuro di ciò che la demitizzazione ha eliminato dalla religione romana ci viene off erto dalla figura di “Juppiter puer”, il fanciullo Juppiter. La divinità corrispondente allo Zeus greco era, a Roma, esclusivamente “pater”, “Jupiter”. Si venerava pure un’altra sua forma, l’infero Vediovis, che però ci cercava di separare il più nettamente possibile dall’aspetto paterno-celeste di Juppiter. Vediovis, raffigurato come giovane apollineo, va considerato alla stregua dello Zeus giovanile sbarbato di Creta. In origine anch’egli era un Juppiter puer come quell’altro che aveva un culto nell’immediata vicinanza di Roma, a Praeneste (98): un culto di carattere infero nelle grotte della città-monte rocciosa, vicino ad una sorgente e in connessione con la dea Fortuna. Grotte, acqua e rocce, e in più ancora la figura di Fortuna stessa, rappresentano qui quella condizione primordiale indifferenziata, in cui il Fanciullo, come già sappiamo, compare

abitualmente (99). In forme ancor più chiare appare il Fanciullo nel culto di Juppiter Anxurus a Terracina, a sud di Roma. Il suo santuario si erge su una prominenza rocciosa per la quale il promontorio penetra nel mondo oceanico del Mar Tirreno. Figura anticoitalica di Juppiter, egli appartiene alla stessa serie di cui fanno parte il Vediovis romano e il “Juppiter puer” prenestino (100). Quanto vivamente si rappresentasse nel suo culto l’infanzia di Juppiter, ci è stato rivelato da un ritrovamento venuto alla luce durante gli scavi del tempio (101). Si tratta di un gruppo di doni votivi di piombo, per i quali non si è trovata una definizione migliore che quella di giocattoli, cucina da bambino (102). Fra i piccoli attrezzi da cucina o da sacrificio si trovano quindici scodelle, per la maggior parte vuote, ma tre di esse con pesci dentro; delle due graticole della collezione la maggiore è senza cibi, mentre sulla più piccola si vedono due pesci. Alla divinità si offrivano certamente sacrifici di pesci, fatto non isolato nel culto antico-italico di Juppiter (103).

Il mitologema del Fanciullo era dunque altrettanto presente nella sfera anticoitalica che a Creta o negli strati antichi della religione greca continentale. Esso era altrettanto estraneo all’ordinamento divino omerico, quanto a quello autentico romano, o per dir meglio: esso era diventato estraneo a questo e a quello. Esso non può venir derivato con precisione da Creta, né è esclusivo per la sfera culturale mediterranea antica. Occorre dire, intanto, che è esistita una sfera culturale antica che abbracciava Creta, la Grecia preomerica, e l’Italia antica, e il cui spirito era più vicino alla mitologia primordiale che non lo spirito di Omero o di Roma. Il mitologema del Fanciullo è caratteristico non per quest’ultimo, bensì per uno spirito più antico. La caratteristica di uno spirito mitologico primordiale è un fatto acquisito per la sfera più antica, mentre però i limiti cronologici e geografici di quest’ultima sono molto meno definibili. L’età mitologica primordiale si propaga fin nelle epoche storiche della Grecia e dell’Italia.

Con ciò abbiamo guadagnato un punto di vista, dal quale la classica figura giovanile delle divinità greche può esser compresa e giudicata

non più soltanto sotto l’aspetto ontologico, come è stato fatto nel primo capitolo, bensì anche storicamente. Nel centro dell’ordinamento omerico sopravvenuto alle condizioni mitologiche primordiali, sta Zeus, il padre. Ciò nonostante nel suo luogo di nascita dictèo, egli veniva raffigurato in forma di giovanetto sbarbato e in questa forma lo si venerava anche in altri punti di Creta (104). In questo senso hanno quindi ragione anche gli studiosi che hanno voluto interpretare il “méghistos kouros” dell’inno come «il più grande giovanetto». La religione greca, nella sua forma classica, è la religione di quel regime cosmico, la cui fondazione da parte di Zeus ci viene raccontata da Esiodo. Le immagini dell’infanzia divina sono state spostate ai margini del nuovo mondo di Zeus, il Fanciullo mitologico è rimasto al di fuori dei confini di questo mondo. Il giovanetto, come forma d’apparizione divina, è più confacente a questa religione che non il fanciullo.

La figura giovanile delle divinità greche è il risultato di una trasformazione: ma non di quella che ci fanno intravvedere i soli monumenti d’arte figurativa. In questi, il predominio delle figure barbate precede all’epoca dei giovanetti. Ora invece vediamo che la sovranità del bambino è di data ancor più remota. E’ l’immagine del Fanciullo che, trasmutata, rivive nell’ideale figura giovanile. La possibilità di una simile trasformazione e gia implicita nel significato della parola greca per «fanciullo» e così è documentata anche linguisticamente. “Koùros” si chiama già il bambino nel grembo della madre (105), mentre “kouros” (in dialetto attico: “kóros”) è anche l’efebo e il giovane capace di portar le armi. Eros stesso, in celebri pitture vascolari, appare nella figura di un efebo alato (106).

I divini giovani della grande arte greca - la figura ideale di Apollo, Hermes e il giovane Dioniso - non sono i sintomi di un generale ringiovanimento del mondo ellenico. Non sono le divine figure barbate a ritornare in questo modo a una fase di sviluppo anteriore (già nell‘“Iliade” Hermes è un giovanetto), bensì l’efebo idealizzato del periodo d’oro agonale ha creato il posto per l’immagine del

Fanciullo in una forma leggermente “alterata”: una forma più adeguata al carattere di quelle divinità che non il tipo dell’uomo maturo. Un nuovo posto ha conquistato anche il carattere androgino dell’Essere primordiale, quando l’ideale del fanciullo “femmineo” si è presentato nella storia culturale della Grecia. Si ha l’impressione che non si trattasse di altro che della riapparizione del Fanciullo androgino in una forma «laicizzata».

9) Dioniso.

Non si possono menzionare qui tutti i fanciulli divini del mondo mediterraneo più antico o più tardo. Ma dobbiamo ricordare, dopo Zeus, Apollo e Hermes, ancora uno dei maggiori: Dioniso.

Dei suoi profondi rapporti con l’«elemento umido» tratta un bel capitolo di quel volume che W. F. Otto ha dedicato alla divinità (107). Qui basta riportarne i tratti più importanti. Per l’“Iliade” il mare è il rifugio di Dioniso, dove Thetys accoglie da nutrice il giovane dio. Secondo una variante laconica del suo mitologema, il fanciullo Dioniso, in un cassone insieme con la madre morta, viene spinto dal mare alla riva. Un’altra nutrice di Dioniso, Ino, madre del divino fanciullo Palaimon, appare ugualmente una dea del mare. Nel suo culto a Lerna, Dioniso viene evocato dalle profondità dell’acqua. Egli è nominato anche “Pélaghios” «marino», “Limnaios” «della stagno» e “Limnaghénes” «nato nello stagno». L’epifania su una nave - secondo un inno omerico, in figura di fanciullo -gli è propria come ad Apollon Delphinios. Vi è una cosa che finora non abbiamo compresa molto bene: come qualcuno - sia pure un dio - sopra una nave che è un mezzo per stare sopra l’acqua - possa venire dalle “profondità” dell’acqua?

Ma ora sappiamo che quell’elemento primordiale - il cui simbolo e “soltanto” un simbolo - è il mare, ha questa caratteristica: cullarsi sopra di esso ed emergere da esso significa la stessa cosa. Ambedue vogliono dire un non-esser-ancora-staccati dal non-essere, eppure esistere di già. Il fanciullo cavalcante su un delfino - questa classica immagine greca del Fanciullo divino - porta sulle monete, ora le ali,

ora la lira, ora la clava di Herakles (108). Secondo tali attributi egli è da considerare ora come Eros, ora come un essere apollineo, ermetico o erculeo anzi, veramente come queste divinità stesse nel grembo dell'universo, nelle loro condizioni di embrione cullantesi sull'Acqua. Non per niente gli Eros della tarda arte antica portano gli attributi delle grandi divinità, non per niente, con la loro attività, essi rappresentano (come negli affreschi della Casa dei Vetti a Pompei) tutte le sfere dell'esistenza. Essi sono il tono fondamentale che il mondo della tarda antichità, già sordo per le melodie più fini, ancora percepisce. E Fanciullo - per servirci di quest'immagine - è quel motivo primario di un solo suono comprensivo di tutti i suoni, che può evolversi in tutte le figure divine. In prima linea al proprio antipodo: Zeus. Perché «il più grande fanciullo» dell'inno cultuale cretese è colui che abbraccia e comprende tutte le possibilità nondifferenziate e anche tutte le possibilità che nelle altre figure divine si realizzano in forma pura.

E' in questo senso che Zeus è il più vicino al Fanciullo: come il polo opposto ad esso. L'un antipodo comprende sempre in sé l'altro come possibilità e costituisce con esso - nel nostro caso il fanciullo Zeus con Zeus il padre - un'unità superiore. E' diversa la relazione di Dioniso con il Fanciullo. Egli gli sta vicino nel senso che - per restare fedeli alla similitudine ed esprimere le figure divine in suoni - è il suono più basso immediatamente successivo al suono fondamentale. Il fanciullo sul delfino porta più spesso gli attributi di Dioniso che-quelli di qualunque altra divinità (109). E l'infanzia non ha tanta importanza nel culto di alcun'altra. divinità - a prescindere da Zeus - quanta ne ha nel culto di Dioniso. Qui incontriamo, una identità simile a quella riscontrata nella sfera di Hermes. Là il dio e l'erma erano identici. Qui, qualcosa è nascosto in un ventilabro ed è chiamato «colui che sta nel ventilabro», il “Liknites”. E' il fanciullo Dioniso, e precisamente nella stessa maniera in cui il segno cilleneo era il fanciullo Hermes. In una maniera inconcepibile - o semplicemente mitologica - Dioniso è identico al simbolo che nel suo culto viene portato in processione e

che è nascosto nel ventilabro: il “phallos” (110). D’altra parte egli, il dio barbuto, è, secondo quanto risulta da uno dei suoi epiteti «uomo e donna»in una sola persona (111). Sin dall’inizio egli era androgino, e non soltanto nella sua forma «effeminata» conosciuta dalle tarde raffigurazioni. La corpulenza dei suoi compagni arcaici, demoni danzatori invasati da lui, non fa che rispecchiare la sua natura androgina (112). Dioniso è un suono basso della gamma degli dèi: ma tutto ciò che si è detto finora non è ancora la sua vibrazione più profonda. Facciamo risuonare anche questa, almeno per un momento, qui, alla fine delle nostre considerazioni.

«Il verace Vainamoinen» ha salutato l’omino di rame uscito dall’acqua con le singolari parole:

Chi sei tu della tua gente,
quale tristo fra gli eroi?
poco più tu sei d’un morto,
poco meglio d’un estinto.

Egli allude così all’affinità che scorge fra quella figura e le anime dei morti abitanti nel mare (113). L’aspetto connesso con le anime di Hermes Psychopompos, guida delle anime, è altrettanto manifesto: egli è una divinità non meno spettrale che fanciullesca. Apollo nella sua figura antico-italica rivela lo stesso aspetto oscuro che è proprio a Vediovis, lo Juppiter infero (114). Il fanciullo Zeus di Creta, nutrito da animali-anime sciamanti, le api, era in certo qual modo un dio morto: la sua grotta aveva lì lo stesso carattere di regno dei morti che si constatava nel suo santuario sul Lykaion. A Creta si mostrava perfino la sua tomba (115). La condizione che, considerata alla luce dell’immagine del fanciullo, abbiamo descritto con le parole: non essere separati ancora dalla non-esistenza e tuttavia esistere, può esser descritta anche così: non essere separati ancora dall’esistenza e tuttavia non esistere. E’ questa condizione del trapassato che le divine figure infantili esprimono sui monumenti sepolcrali: la figura di un fanciullo in un mantello a cappuccio, il “Genius Cucullatus” (116) e

quella degli innumerevoli amoretti. Alla stessa condizione alludono le divinità marine e i delfini dei monumenti sepolcrali e dei sarcofagi. E qui, nel mondo sepolcrale, siamo arrivati alla sfumatura più profonda dell'oscuro colore di Dioniso. I suoi simboli, tutti, appaiono anche nelle raffigurazioni sepolcrali. Ciò che gli antichi esprimevano in questo modo, non era soltanto l'oscillante equilibrio delle due direzioni di quella condizione - l'oscillazione dei bambini e dei morenti fra esistenza e non-esistenza - ma anche il sicuro ritorno in su della direzione che porta in giù: l'evolvimento fino al più alto, il farsi avanti del più forte di tutti dal più debole di tutti.

Stiamo parlando dell'orfanello delle favole o stiamo parlando sin dall'inizio del fanciullo Dioniso sbranato? Ci stiamo occupando di una primitiva visione di sogno, di antiche idee religiose o di un filosofema primordiale? Stiamo evocando un'antica melodia o un'antica immagine? Lasciamolo indeciso e indeterminato. Perché questo era il nostro argomento: l'eterno Indeterminato, il Fanciullo.

NOTE

Nota 1. Per esempio M. P. NILSSON nell'"Einleitung in die Altertumswissenschaft", quarta ed., Leipzig 1939, 11, 4, p. 62. Cfr. il mio articolo: "Was ist Mythologie?" in «Europ. Rev.», 15, 1939, 537 e "Die antike Religion", p. 13. Il presente studio riprende e sviluppa le stesse idee fondamentali, ripetute già in parte nell'Introduzione.

Nota 2. CIC., "De div., 23; OVID., "Met.", XV, 553. FEST. s. v. «Tages». Le fonti degli altri dati si ritrovano nelle enciclopedie mitologiche. Per Hermes la nostra fonte principale è l'Inno omerico a Hermes.

Nota 3. "Ipolyi Arnold Népnzesegyüjteménye", redatto da L. Kalmany, Budapest, 1914, n. 4.

Nota 4. W. RAMOFF, "Proben der Volksliteratur der türkischen Stämme Südsibiriens." I, St. Petersburg, 1866, p. 271.

Nota 5. RADLOFF, op. cit., p. 400.

Nota 6. Cfr. K. MEULI, «Herme,3», 70, 1935, 160 sgg. dove tuttavia l'influsso buddistico non è preso in considerazione.

Nota 7. B. MUNKACSI, "Vogul népk0ltési gyüjtemény", II, 1, Budapest, 1892, 99.

Nota 8. "Lalitavistara", cap. VI-VII.

Nota 9. MUNKACSI, II, 2, 1910.

Nota 10. "Sutta Nipäta", in OLDENBERG, "Reden des Buddha", München, 1922, p.

Nota 11. Quel che segue è da due «canti di dèi ed eroi», in MUNKACSI, II, 1, pp. 100 sgg.

Nota 12. Cfr. AARNE THOMPSON, "Types of the Folktale" (FF Comm., 74), Helsinki, 1928, n. 650, completato qui in base a favole ungheresi.

Nota 13. Cfr. D. COMPARETTI, "Der Kalevala", Halle, 1392, p. 197.

Nota 14. Cfr. K. KROHN, "Kalevolastudien", VI (FF Comm., 76), Helsinki, 1928, p.

29.

Nota 15. Cfr. MUNKACSI, II, 2, 0136 sgg., 0263 sgg.

Nota 16. Togliamo le citazioni da “Kalevala”, poema nazionale finnico. Traduzione di P. E. Pavolini. Seconda edizione abbreviata. Firenze, 1909. N. d. T..

Nota 17. Per la comprensione di alcuni accenni dell’A. nel seguito dell’opera, diamo la traduzione letterale del verso: «tenendo fra le mani una lenza dal “manico di rame”, dal filo di seta» (citazione presa dalla versione integrale in presa del “Kalevala”, di F. di Silvestri-Falconieri, Lanciano, 1922. N. d. T.

Nota 18. Pubblicato, nella traduzione tedesca di Vetter, da Gelzer in «Ber. Sächs. Ges. Wiss.», 48, 1896, 107, da Moses di Khorni, I, 32.

Nota 19. KERÉNYI, «Klio», 29, 1936, 31.

Nota 20. “Das Zeitalter des Sonnengottes”, I, 1904, pp. 271 sgg.

Nota 21. Cfr. K. KROHN, op. cit., pp. 3 sgg.

Nota 22. APOLLOD., III, 10, 2.

Nota 23. Da REITZENSTEIN-SCHÄDER, “Studien zum antiken Synkretismus”, Leipzig,

1926, 39.

Nota 24. V. Stasov, nel 1868. Cfr. W. WOLLNER, “Untersuchungen über die Volksepik der Grossrussen”, Leipzig, 1879, pp. 22 sgg.

Nota 25. Cfr. l’inno a Hiranyagarbha, il «seme d’oro» (Rv. X, 121, trad. tedesca di von Hillebrandt: “Lieder des ‘Rgveda’”, p. 132) e i testi cosmogonici in K. F. GELDNER, “Bertholets Religionsgesch., Lesebuch 9” (Tübingen, 1928), pp. 89 sgg. Altro ancora in base a testi di Purana, in H. ZIMMER, “Maya”, Stuttgart, 1936.

Nota 26. Cfr. J. HUIZINGA, “Homo ludens”, trad. tedesca, Amsterdam-Leipzig, 1939, pp. 2 sgg.; trad. italiana, Einaudi, 1947.

Nota 27. «Tutto ciò che è transitorio è soltanto una similitudine»: verso

dell’ultimo coro della parte prima del “Faust” di Goethe. N. d. T.

Nota 28. Adopero il termine nello stesso senso in cui me ne sono servito in «Mnemosyne», 1939, p. 173 e ne “La religione antica”,

sviluppando la distinzione di Goethe fra simbolo e allegoria ("Farbenlehre", par. 916). La teoria di Jung sui «simboli naturali» e sui sogni quali prodotti di matura, concorda con questa concezione.

Nota 29. Cfr. H. USENER, "Das Veihnachtsfest", Bonn, 1911, pp. 33 sgg.

Nota 30. Cfr. H. USENER, "Die Sintflutsagen", Bonn, 1899, pp. 233 sgg. e la raccolta di testi e monumenti in F. J. DÖLGER, (seconda ed., Münster, 1928) dove tuttavia non è la mitologia che sta in primo piano, bensì i monumenti del culto. Nota 31. "Iliade", XIV, 201, 246, 302.

Nota 32. "De die nat.", 4, 7; ANAMMANDROS, A 30 (Diels-Kranz).

Nota 33. "Aet.", V, 19, 4; ANAXIMANDROS, A 30 (Diels-Kranz).

Nota 34. Nel suo «giornale enciclopedico» Isis, 1819 I, pp. 1117 sgg.

Nota 35. Cfr. la nota di Sir GEORGE GREY, "Polynesian Mythology", London, 1855, p. 18.

Nota 36. La traduzione tedesca in P. HAMBRUCH, "Südseemärchen", Jena, 1921, p. 290, in base a Grey.

Nota 37. Op. cit., 1119.

Nota 38. MOORE, "The Hindoos Pantheon", London, 1810, ha mediato all'Occidente molte immagini mitologiche indiche. A lui si riporta CREUZER, "Symbolik und Mythologie", seconda ed., 1819. Cfr. le sue figure nelle Tavv. XXI (Narayana) e XXIV (Vishnu e Brahma).

Nota 39. «Taittiriya Aranyaka», 1, 2, in GELDNER, op. cit., p. 92.

Nota 40. Cfr. ERMAN, "Me ägipt. Rel.", Berlin, 1939, p. 62. CREUZER, op. cit., Tav.

I, 6, e XVII, 2.

Nota 41. PINDARO, fr. 87 sg.

Nota 42. Da ZIMMER, "Maya", p. 49.

Nota 43. Cfr. "delphys", «utero», "a-delphòs", «fratello» (dalla stessa madre): antica e sicura etimologia, in ATHENAIOS, IX, 375.

Nota 44. Cfr. la tavola delle monete nel “Sintflutsagen” di Usener.

Nota 45. USENER, op. cit., p. 157.

Nota 46. Vedi la raccolta e l’interpretazione dei documenti in Usener, pp. 140 sgg. Nota 47. Così già l’USENER, pp. 138 sgg.

Nota 48. Cfr. EURIP., “Iphig. Taur.”, 1271.

Nota 49. Cfr. oltre EUR., “Iphig. Taur”. anche APOLL. RHOD., “Argonau.”, I, 760. Nota 50. Cfr. L. RADERMACHER, “Der hom. Hermeshymnus,” «Akad. Wiss.», Wien, Phil-hist. KI. Sitz. Ber., 213, I, pp. 201 sg.

Nota 51. Gli “érmakes”, cumuli di pietra in onore di Hermes, presuppongono già anche soltanto linguisticamente l’”érma”, il pilastro, come per esempio “lithax” il “lithos”.

Nota 52. PHILOSTE., “Vita Apoll.”, VI, 20.

Nota 53. PAUS., VI, 26, 5.

Nota 54. PAUS., VIII, 17, 2.

Nota 55. PAUS., IX, 27, 1.

Nota 56. Cfr. il senso erotico della parola latina “furtum” (W. F. Otto, “Die Götter Griechenlands”, 142) e la parola tedesca “Liebeshandel” (commercio amoroso). Per il mondo di Hermes in Omero si consulti il classico capitolo su Hermes nel libro dell’Otto.

Nota 57. OVID., “Metam.”, IV, 288.

Nota 58. Cfr. J. P. B. JOSSELIN DE JONG, “De Oorsprong van den goddelijken bedrieger”, «Mededeel. Akad. Wetensch. Afd. Letterk.», 168, B. 1, pp. 5 sgg.

Nota 59. J. WINTHUIS, “Das Zweigeschlechterwesen”, 1928; “Die Wahrheit über das Zweigewhlechterwesen”, 1930; “Einführung in die Vorstellungswelt primitiver Völker”, 1931; “Mythos und Kult der Steinzeit”, 1935.

Nota 60. PAUS., II, 19, 6.

Nota 61. Dalla festa di Afrodite, nominata Hyhristika, nel mese di Hermes, cfr. NILSSON, “Griechische Feste”, Leipzig, 1906, pp. 371 sgg. e Jessen in PAULY, WISSOWA, “Realenc”. s. v. «Hermaphroditos».

Nota 62. NILSSON, pp. 373 sgg.
Nota 63. Cfr. C. CLEMEN, "Die Religion der Etrusker", Bonn, 1936, 35.
Nota 64. Cfr. PLUTARCO, "Coniug. praec.", 138 d.
Nota 65. "Orphicorum fragmenta", n. 56, Kern.
Nota 66. Cfr. il medaglione in rilievo di un vaso tarantino, riprodotto sul frontespizio del "Sinfflutsagen" di Usener.
Nota 67. HESIOD., "Theog.", 168-206.
Nota 68. A Pharai, nell'Acaia; PAUS., VII, 22, 4.
Nota 69. Cfr. ZIMMER, "Maya", p. 202.
Nota 70. ZIMMER, "Maya", p. 7.
Nota 71. ZIMMER, p. 206.
Nota 72. ZIMMER, pp. 124 sg.
Nota 73. L'etimologia è di R. Egger. pp. 35 sgg. (in ungherese); il lavoro di K. Tolnay è
Nota 74. ANT. LIB., 32, 2.
Nota 75. «Sziget», III, 1939,
"The Music of the Universe".
Nota 76. Cfr. USENER, "Sintflutsagen", p. 159, 3.
Nota 77. «Mnemosyne», III, 7, 1939, pp. 160 sgg.
Nota 78. "Anthologia Lyrica Graeca", II, 1925, pp. 279 sg. Diehl, tradotto da Deichgräber; «Die Antike», 13, 1937, pp. 79 sgg.
Nota 79. "Etym. magn." s. v. "Dikte"; NILSSON, "The Minoan-Myc. Rel. and its Survivals", in "Greek Rel.", Lund, 1927, p. 476.
Nota 80. Quella citata dal NILSSON, pp. 471 sgg.
Nota 81 NILSSON, p. 469.Nota 82
Nota 83 NILSSON, p. 471.Nota 84
Nota 85 WELCKER, "Griech. Götterlehre", II, pp. 218 sgg.; NILSSON, p. 462.
Nota 86 Un tentativo di soluzione si trova in NILSSON, pp. 469 sgg.
Nota 86. PAUS., VIII, 2 e 38, 6 sg.
Nota 87. NILSSON, p. 462, 2.

Nota 88. ATHEN., 375 F.

Nota 89. PAUS., VIII, 2, 3. Anche al fanciullo divino Palainion si sacrificavano bambini a Tenedo, cfr. LYCOPHRON, 278 e scol.

Nota 90. PAUS., VIII, 38, 6.

Nota 91. TZETZES, “Schol. in Lycophr.”, 1194.

Nota 92. ANTON. LIB. 19.

Nota 93. Secondo l’inno a Zeus di Callimaco, 15-41.

Nota 94. PAUS., IV, 33, 1.

Nota 95. Cfr. F. ALTHEIM, “A History of Rom. Rel.”, London, 1938, pp. 46 sgg.

Nota 96. C. KOCH, “Der röm. Juppiter”, Frankfurt, 1937, pp. 9 sgg.

Nota 97. “Die antike Religion”, cap. VI.

Nota 98. KOCH, pp. 47 sgg.

Nota 99. Più dettagliatamente v. nel lavoro di prossima pubblicazione di A. BRELICH, “Fortuna”.

Nota 100. KOCH, pp. 82 sgg.

Nota 101. L. BORSARI, “Notizie degli scavi”, 1894, pp. 96 sgg.

Nota 102. Vedi la figurazione e l’interpretazione in DÖLGER, tav. 47 e d. V, 1932,

pp. 1 sgg.; l’accenno di Dölger a Venus è superfluo.

Nota 103. DÖLGER, II, pp. 297 sgg.

Nota 104. NILSSON, p. 479.

Nota 105. “Iliade”, VI, 59.

Nota 106. Cfr. figg. 169 e 171 in J. E. HARRISON, “Prolegomena to the Study of Greek Religion”, Cambridge, 1922.

Nota 107. W. F. Otto, “Dionysos”, Frankfurt, 1933, pp. 148 sgg., dove si trova anche la documentazione di quanto segue.

Nota 108. USENER, “Sintflutsagen”, p. 159, 3.

Nota 109. USENER, pp. 155 sgg.

Nota 110. Cfr. Otto, pp. 152 sg.; da parte mia, appoggiandomi sulle numerose raffigurazioni del “phallos” nel ventilabro, mi scosto su questo punto dalla sua interpretazione dei documenti.

Nota 111. OTTO, p. 163.

Nota 112. In questo senso si spiega il fenomeno trattato nel mio articolo in «Studi e materiali», 9, 1933, pp. 144 sgg.

Nota 113. Cfr. WEISWEILER, «Indog. Forsch.», 57, 1939, pp. 31 sgg.

Nota 114. “Apollon”, Wien-Amsterdam-Leipzig, 1937, pp. 50 sgg.

Nota 115. CALLIMACO, “Inno a Zeus”, vvg. 8 sg. con gli scolii.

Nota 116. R. EGGER, «Wiener Praehist. Zeitschr.», 19, 1932, pp. 311 sgg.; KERÉNYI, «Egyet. Philol. Közl.», 57, 1933, pp. 156 sgg.; F. M. HEICHELHEIM, «Archaeologia Aeliana», 4, 12, 1935, pp. 187 sgg.

Psicologia dell’archetipo del Fanciullo

di C. G. Jung

Introduzione.

L’autore del precedente lavoro sulla mitologia del «fanciullo» o del dio-fanciullo, mi ha pregato di commentare l’argo. mento del suo studio dal punto di vista psicologico. Cedo volentieri al suo invito, sebbene l’impresa non mi sembri poco audace, in considerazione della grande importanza del motivo mitologico del fanciullo. Kerényi stesso ha ampliato il campo greco-romano del motivo con paralleli di provenienza indica, finnica e altra, facendo comprendere in questo modo che l’indagine potrebbe essere ancora allargata su molte altre sfere. A vero che una descrizione completa non aggiungerebbe nulla che in linea di principio fosse decisivo; ma darebbe un’impressione quasi schiacciante della diffusione e, frequenza del motivo in tutto il mondo. Il fatto che i motivi mitologici fino ad oggi venivano trattati abitualmente in campi di studio diversi e separati, come la filologia, l’etnologia, la storia culturale e la storia comparata delle religioni, non ha favorito molto il riconosci. mento della loro universalità e con l’aiuto delle ipotesi di migrazione si è potuto facilmente eludere i problemi psicologici che sorgono appunto da questa universalità. Perciò anche le idee di Adolf Bastian hanno ottenuto ai suoi tempi poco successo. Il materiale empirico raccolto era bensì già allora assolutamente sufficiente per permettere deduzioni psicologiche di lunga portata, ma mancavano, per queste, i presupposti necessari. Le cognizioni psicologiche di quei tempi si erano già estese, come dimostra l’esempio di W. Wundt (“Völkerpsychologie”), sulla formazione dei miti, non erano tuttavia in grado dì segnalare lo stesso processo come effettiva funzione vitale nella psiche dell’uomo civilizzato, né tantomeno di interpretare i motivi mitologici come elementi strutturali della psiche. In aderenza alla propria storia, la psicologia che all’inizio era metafisica, poi studio delle funzioni sensoriali, più tardi studio della coscienza e delle sue funzioni, ha

identificato il proprio soggetto con la coscienza e con i contenuti di coscienza, ignorando completa. mente l'esistenza di una psiche non cosciente. Benché diversi filosofi, come Leibniz, Kant e Schelling, avessero chiaramente accennato al problema della psiche oscura, fu un medico che, in base alle suo esperienze storico-naturali e mediche si sentì indotto a rilevare come l'inconscio costituisse una base essenziale della psiche. Questi fu C. G. Carus, il grande predecessore dì Ed. von Hartmann. Nei tempi più recenti fu di nuovo la psicologia medica ad accostarsi senza presupposti filosofici al problema dell'inconscio. Da numerose ricerche particolari risultò chiaramente che la psicopatologia delle nevrosi e di molte psicosi non poteva fare a meno dell'ipotesi di una parte oscura dell'anima, precisamente dell'inconscio. Identico è il caso per la psicologia del sogno che è una vera «terra intermedia» fra la psicologia normale e quella patologica. Sia nel sogno, sia nei prodotti delle psicosi si sono riscontrate innumerevoli connessioni che non trovano confronto se non nelle associazioni d'idee mitologiche (o, eventualmente, in certi prodotti poetici che spesso rivelano influssi non sempre coscienti dei miti). Se un esame scrupoloso di tutti i singoli casi avesse portato al risultato che nella maggioranza di questi si trattasse di cognizioni dimenticate, il medico non si sarebbe presa la briga di intraprendere indagini estensive sui parallelismi individuali e collettivi. In realtà però i mitologemi tipici sono stati osservati proprio mi casi di individui presso cui cognizioni di quel genere erano assolutamente escluse e per i quali anche erano impossibili le derivazioni indirette da idee religiose eventualmente conosciute o da metafore del linguaggio parlato (1). Simili risultati hanno reso necessaria la supposizione che si trattasse invece di reviviscenze «autoctone» indipendenti da ogni tradizione e, nello stesso tempo, dell'esistenza di elementi strutturali mitopeici della psiche inconscia (2).

Nel caso di questi prodotti non si tratta mai (o per lo meno molto di rado) di miti formati, bensì piuttosto di elementi mitici che per la loro natura tipica si possono chiamare «motivi», «immagini arcaiche»,

«tipi» o (come li ho chiamati io) «archetipi». L'archetipo del fanciullo è un esempio appropriato.

Oggi si può senz'altro enunciare la tesi che gli "archetipi compaiono nei miti e nelle favole, come pure nel sogno e nei prodotti di fantasia psicotici". Il loro veicolo è, ad ogni modo, nel primo caso un complesso di significati coerente ed ordinato che si può comprendere, mentre nel secondo caso è una sequela per lo più incomprensibile e irrazionale di immagini, che va definita delirante ma che tuttavia non è priva di un latente contenuto di significato. Nell'individuo gli archetipi si presentano come involontarie manifestazioni di processi inconsci, la cui esistenza e il cui significato possono esser constatati soltanto indirettamente; nel mito invece si tratta di formazioni tradizionali di un'età per lo più incalcolabile. Queste risalgono a un mondo primitivo contraddistinto da presupposti e condizioni che noi possiamo osservare presso i popoli primitivi attuali. I miti, in questo grado, costituiscono normalmente una dottrina della tribù, che si tramanda, per via di narrazione, di generazione in generazione. La forma spirituale primitiva sì distingue da quella incivilita soprattutto per il fatto che in essa la coscienza è meno sviluppata dal lato estensione e dal lato intensità. Precisamente funzioni come il pensare e il volere eccetera non sono ancora differenziate, bensì pre-coscienti, ciò che per esempio nel pensare si manifesta nel fatto che non si pensa "coscientemente", bensì i pensieri semplicemente "si presentano". Il primitivo non può affermare che egli pensa, solo che «in lui si pensa» ("es denkt in ihm"). La spontaneità dell'atto cogitativo non dipende causalmente dalla sua coscienza, bensì dal suo inconscio. Ugualmente, egli è incapace di un cosciente sforzo di volontà e deve porsi prima, o venir posto, nello «stato d'animo volitivo»: di qui i suoi "rites d'entrée et de sortie". La sua coscienza è minacciata da un inconscio strapotente e da questo deriva la sua paura d'influssi magici che potrebbero intralciare le sue intenzioni, ed è perciò che egli si trova circondato da potenze sconosciute alle quali in qualche maniera deve adattarsi. Dato il cronico stato crepuscolare della sua coscienza,

spesso è quasi impossibile stabilire se egli ha soltanto sognato una cosa o l'ha realmente vissuta. L'auto-manifestazione dell'inconscio, con i suoi archetipi, sorpassa dovunque i limiti della coscienza e il mitico mondo degli antenati, per esempio l'"aljira" o "bugari" degli Australiani (3) ha un'esistenza equivalente se non superiore a quella della natura materiale. Non è il mondo a noi noto che parla dal suo inconscio, bensì l'ignoto mondo della psiche di cui no, sappiamo che essa copia soltanto in parte il mondo empirico, mentre d'altra parte essa lo forma anche, in virtù del presupposto psichico. L'archetipo non proviene dai fatti fisici, esso esprime piuttosto come l'anima sente il fatto fisico: e l'anima sì comporta per lo più in modo così autonomo, che essa nega la realtà palpabile e giunge ad affermazioni che sono in aperto contrasto con i fatti (4).

Lo spirito primitivo non inventa i miti: li "vive". I miti sono, originariamente, rivelazioni dell'anima pre-cosciente, involontarie testimonianze di processi psichicì inconsci e tutt'altro che allegorie di processi fisici (5). Allegorie di questo genere non sarebbero che giuochi oziosi di un intelletto non scientifico. 1 miti, invece, hanno un significato vitale. Essi non esprimono soltanto, ma sono essi stessi a costituire la vita psichica della tribù primitiva che si disgrega e tramonta, non appena viene a perdere la sua eredità mitica, come un uomo che perda la propria anima. La mitologia di una tribù è la sua religione viva e la perdita dì questa è sempre e dovunque, anche presso l'uomo incivilito, una catastrofe morale. La religione però è un rapporto vivo con processi psichici che non dipendono dalla coscienza, ma si svolgono, di là di questa, nell'oscurità dello sfondo psichico. Molti di questi processi sorgono, è vero, dietro a una occasione data dalla coscienza, ma nessuno per un arbitrio cosciente. Altri sembrano nascere spontaneamente, vale a dire senza cause che si possano riconoscere e dimostrare nella coscienza.

La psicologia moderna considera i Prodotti dell'attività fantastica inconscia come auto-raffigurazioni di processi dell'inconscio o testimonianze della psiche inconscia su di se stessa. Si distinguano

due categorie di simili prodotti. Primo: fantasie (inclusi in esse i sogni) di carattere personale che risalgono indubbiamente ad esperienze, dimenticanze, rimozioni personali e perciò si possono spiegare interamente in base all'anamnesi individuale. Secondo,: fantasie (inclusi in esse i sogni) di carattere non personale che quindi non si possono far risalire alla «preistoria» individuale, né spiegare da acquisizioni individuali. L'analogia più stretta per questa seconda categoria di formazioni fantastiche si trova nei tipi mitologici. E' perciò da supporre che esse corrispondano a certi elementi strutturali "collettivi" (e non personali) dell'anima umana in generale e, come gli elementi morfologici del corpo umano, si trasmettano in via "ereditaria". Benché la tradizione e la diffusione per migrazione abbiano la loro parte, vi sono tuttavia, come si è detto sopra, casi molto numerosi che non si possono spiegare con una azione - questo genere, ma ci costringono ad ammettere un rivivere «autoctono».

Tali casi sono così frequenti che non si può fare a meno di ammettere l'esistenza di uno strato-base psichico-collettivo. Io ho denominato questo strato l'"inconscio collettivo".

I prodotti di questa seconda categoria somigliano talmente ai tipi strutturali dei miti e delle favole, che si deve considerarli affini ad essi. E' dunque assolutamente possibile che ambedue, tipi mitologici e tipi individuali, nascano da condizioni molto simili. Come si è detto, i prodotti di fantasia della seconda categoria (come del resto anche quelli della prima) sorgono in uno stato di degradata intensità di coscienza (in sogni, deliri, allucinazioni, visioni eccetera). In simili stati cessa quell'inibizione che la concentrazione di coscienza esercita sui fatti inconsci, e, di conseguenza, il materiale fino allora inconscio, precipita, come attraverso porte laterali, nello spazio della coscienza. Questa maniera di prodursi costituisce la regola (6).

La degradazione dell'intensità di coscienza e la mancanza di concentrazione e attenzione, l'"abaissement du niveau mental" (P. JANET) corrisponde con sufficiente precisione allo stato di coscienza primitivo, in cui dobbiamo cercare la fonte della formazione di miti.

E’ quindi estremamente probabile che anche gli archetipi mitologici siano sorti in una maniera molto simile a quella in cui anche oggi si producono le manifestazioni individuali di strutture archetipiche.

II principio metodologico da cui parte la psicologia per trattare ì prodotti dell’inconscio, va formulato in questi termini: “fatti di natura archetipica rivelano processi nell’inconscio collettivo”. Essi non ci riferiscono quindi a qualcosa di cosciente o a qualcosa che una volta è stato cosciente, “bensì all’essenzialmente inconscio”. Quindi, “in ultima analisi, non si può nemmeno definire a che cosa si riferiscano”. Ogni interpretazione rimane necessariamente al «come se…». L’ultimo significato può esser circoscritto, non descritto. Tuttavia la parafrasi stessa rappresenta già un progresso sostanziale nella conoscenza della struttura pre-cosciente della psiche, struttura che esisteva prima dell’unità della persona (il cui possesso non è assolutamente, solido neanche presso i primitivi attuali) e prima, in generale, della coscienza. Possiamo osservare questo stato pre-cosciente anche nella prima infanzia e sono proprio i sogni di quella età che non di rado portano alla luce fatti archetipici estremamente interessanti (7).

Ora se si procede secondo il principio sopra formulato, non si presenta più la questione, se un mito riguardi il sole o la luna, il padre o la madre, la sessualità o il fuoco o l’acqua, ma si tratta sempre di circoscrivere e caratterizzare approssimativamente un nucleo di significato, pre-cosciente. Il senso di questo nucleo non è mai stato, né sarà mai cosciente. Esso fu sempre e sarà sempre soltanto interpretato ed ogni interpretazione che si avvicini alquanto al senso recondito (o, parlando dal punto di vista dell’intelletto scientifico, al non-senso, il che, in fondo, non fa differenza), non solo pretende per sé un’assoluta verità e validità, ma nello stesso tempo anche rispetto e devozione religiosa. Gli archetipi furono e sono forze vitali psichiche che pretendono di venir prese sul serio e anzi, nella maniera più singolare, provvedono anche a farsi valere. Essi erano sempre garanti di protezione e salvezza e l’offesa recata ad essi porta la conseguenza

ben nota dalla psicologia dei primitivi, dei “perils of the soul”. Essi sono, infatti, moventi infallibili dei disturbi neurotici e anche psicotici, dato che essi si comportano esattamente come gli organi del corpo o i sistemi funzionali organici trascurati o lesi.

Ciò che un contenuto archetipico sempre esprime è, anzi tutto, una “similitudine”. Se esso parla del sole, identificandolo con il leone, con il re, con l’oro custodito dai dragoni, o con la vitalità o la salute degli uomini, esso non è l’uno né l’altro, bensì un terzo ignoto che può venir espresso più o meno adeguata. mente per mezzo di tutte quelle similitudini, ma che - a eterno dispetto dell’intelletto - rimane fatalmente ignoto e indefinibile. L’intelletto scientifico finisce perciò sempre col darsi delle arie illuministiche e spera di liquidare una volta definitivamente lo spettro. Se i suoi sforzi si chiamavano evemerismo, apologetica cristiana, o illuminismo in senso più stretto, o positivismo, questi non erano, in fondo, che altrettante nuove vesti sorprendenti del mito che secondo la buona regola antica si spacciavano da soluzione definitiva. In realtà non ci si libera della base archetipica in modo legittimo, a meno che non si sia disposti a prendere in cambio una nevrosi, come non si può liquidare, senza commettere suicidio, il corpo o i suoi organi vitali. Ora, se gli archetipi non si possono eliminare o neutralizzare, vuol dire che ogni nuovo grado di differenziamento della coscienza culturale deve misurarsi con il còmpito di trovare una nuova “interpretazione” adeguata a quel nuovo grado raggiunto, e precisamente per poter ricollegare la vita passata vivente ancora in noi con la vita presente che minacciava di staccarsi da questa. Se ciò non avviene, si produce una coscienza sradicata, disorientata nei riguardi del passato, completamente alla mercé di ogni suggestione, vale a dire praticamente disposta a soccombere alle epidemie psichiche. Insieme con il perduto passato, diventato in tal modo «insignificante», svalutato e non più rivalutabile, va perduto anche il salvatore (“Heilbringer”), perché il salvatore è sempre o l’insignificante stesso o nasce dall’insignificante. Egli, nella metamorfosi degli dèi (“Gestaltwandel der Götter”: ZIEGLER) nasce

quasi sempre annunciatore o primo frutto di una nuova gene. razione e si presenta, inatteso, in luoghi inverosimili (nascite dalla pietra, dall'albero, dall'acqua eccetera) e sotto un aspetto equivoco (nano, omuncolo, bambino, animale, eccetera).

Quest'archetipo del «dio fanciullo» è straordinariamente diffuso e intimamente connesso ad ogni altro aspetto mitologico del motivo del bambino. E' quasi inutile accennare al Bambino Gesù ancora vivo fra di noi, che nella leggenda di S. Cristoforo mostra anche il tipico aspetto del «più piccolo del piccolo e più grande del grande». Nel folclore, il motivo del bambino appare nelle figure di nano e di elfo, espressioni di recondite forze della natura. A questa sfera appartiene anche la figura dell'"anthropárion" della tarda antichità, l'ometto di metallo (8) che fin nel tardo Medioevo animava sia le miniere (9) sia i metalli alchimistici (10) e rappresentava soprattutto Mercurio rinato in forma perfetta (come "Hermaphroditus" o come "filius sapientiae" o "infans noster" (11). Grazie all'interpretazione religiosa del «fanciullo», ci sono rimaste anche alcune testimonianze, dalle quali risulta che il fanciullo non era soltanto una figura tradizionale, ma anche visione spontaneamente vissuta (cosiddetta «irruzione dell'inconscio»). Rammento la visione del «puttello denudato» in Meister Eckhart e il sogno di Fra Eustachio (12). Interessanti resoconti di simili esperienze spontanee si trovano anche nei racconti inglesi di spettri, in cui si rammenta la visione di un «Radiant Boy» visto, a quanto si afferma, in un luogo dove c'erano ruderi romani (13). Questa figura è rammentata come portatrice di malaugurio. Sembra quasi si tratti di una figura di "puer aeternus" diventato nocivo per «metamorfosi», condividendo così il destino degli dèi antici e germanici, diventati tutti «spiriti maligni». n carattere mistico dell'esperienza viene confermato anche dalla Seconda parte del "Faust" di Goethe, in cui Faust stesso si trasforma in bambino e viene accolto nel «Coro dei fanciulli beati»: ciò come «fase larvale» del Doctor Marianus (14).

Nel singolare racconto "Das Reich ohne Raum" ("L'impero senza

spazio”) di Bruno Goetz una figura di “puer aeternus”, di nome Fo (= Budda) appare insieme con interi cori di «fanciulli infelici» di carattere nefasto. (E’ meglio astenersi dal commento di contemporanei). Ricordo questo caso solo per accennare alla sempre permanente vitalità dell’archetipo.

Nel campo della psicopatologia il motivo del fanciullo non è raro. Presso le donne alienate è frequente l’allucinazione del bambino (“Wahnkind”) che. nella regola, viene interpretato in senso cristiano. Ricorrono anche “homunculi”, così nel noto caso Schreber (15) dove essi si presentano in schiere e tormentano l’ammalato. Le manifestazioni più chiare e significative del motivo del fanciullo si trovano però, nella terapia delle nevrosi, in quel processo di maturazione della personalità, provocato per mezzo dell’analisi dell’inconscio che io ho denominato «processo di individuazione» (16). In questo caso si tratta di processi pre-coscienti che, in forma di fantasie più o meno modellate, passano direttamente nella coscienza o diventano coscienti in forma di sogni o, infine, per mezzo del metodo dell’«immaginazione attiva» (17). Questo materiale contiene abbondanti motivi archetipici, fra i quali è frequente il motivo del fanciullo. Spesso il fanciullo è plasmato sul modello cristiano, ancor più spesso però si sviluppa da gradi preparatori assolutamente non-cristiani, e precisamente da animali inferi, come coccodrilli, dragoni, serpenti o scimmie. Di frequente il bambino appare nel calice d’un fiore, esce da un uovo d’oro o sta nel centro di un “mandala”. Nei sogni egli figura spesso come il figlio o la figlia, giovinetto o vergine, talvolta di origine esotica, cinese, indiana, di pelle scura, oppure anche con carattere cosmico, fra le stelle, o come figlio di re o di streghe, con attributi demoniaci. Caso specifico del motivo «tesoro difficilmente accessibile» (18), il motivo del fanciullo è estremamente variabile e assume tutte le forme possibili, come quella della pietra preziosa, della perla, del fiore, del vaso, dell’uovo d’oro, della quaternità, della sfera d’oro, eccetera. Esso risulta quasi illimitatamente sostituibile con queste e simili immagini.

A) La psicologia dell’archetipo «fanciullo».

1) L’archetipo come stato di passato.

Per quanto riguarda ora la psicologia del nostro motivo, devo notare subito che ogni enunciazione che vada oltre al puramente fenomenico di un archetipo, soggiace alla critica sopra esposta. Non dobbiamo cedere nemmeno per un momento all’illusione di poter una volta finalmente spiegare, e con ciò liquidare, un archetipo. Nemmeno il migliore, tentativo di interpretazione è altro che una traduzione più o meno riuscita in un altro linguaggio figurato (il linguaggio, intanto, già di per sé non è altro che metafora). Nel migliore dei casi si continua a sognare il mito, dandogli una forma moderna. Quel che gli possa fare una spiegazione o interpretazione, è sempre fatto per la nostra anima, e da esso derivano le adeguate conseguenze per il nostro benessere. Giacché l’archetipo - non bisogna dimenticare - è un organo psichico che si ritrova in tutti. Un’interpretazione cattiva significa un congruo comportamento cattivo e perciò dannoso nei riguardi di quest’organo. Il danneggiato è però, in fondo, sempre il cattivo inter. prete. L’«interpretazione» dovrebbe quindi riuscire sempre in modo da conservare il senso funzionale dell’archetipo, vale a dire garantire un sufficiente e appropriato contatto della coscienza con l’archetipo. Quest’ultimo è, infatti, un elemento strutturale psichico e, come tale, una parte costitutiva vitale e indispensabile dell’economia psichica. Esso rappresenta o personifica determinati fatti della primitiva psiche oscura, delle vere invisibili “radici della coscienza”. Quale importanza elementare abbia il contatto con queste radici, ce lo dimostra la preoccupazione dello spirito primitivo intorno ai rapporti con certi fattori «magici» i quali non sono altro che appunto ciò che noi chiamiamo archetipi. Questa forma primitiva della “religio” costituisce tuttora l’essenza efficace di ogni vita religiosa, e così sarà sempre, qualunque forma questa vita possa

assumere in avvenire.

Per l’archetipo non esiste alcun surrogato «ragionevole», come non esiste per il cervelletto o per i reni. Gli organi del corpo si possono studiare dal punto di vista anatomico, istologico ed evolutivo. A ciò corrisponde rispettivamente la descrizione e lo studio storico-comparativo della fenomenologia archetipica. Il senso di un organo del corpo risulta però unicamente. ed esclusivamente da una posizione di problema teleologica. Si presenta quindi la questione: qual è la finalità biologica dell’archetipo? Come la fisiologia risponde a un’analoga domanda riguardante il corpo, è la psicologia che deve rispondere alla domanda riguardante l’archetipo. Constatazioni come «il motivo del fanciullo è un residuo del ricordo della nostra propria infanzia» e simili non fanno che aggirare la questione. Se invece noi, modificando leggermente la frase, diciamo «il motivo del fanciullo è l’immagine di certe cose della nostra infanzia “che abbiamo dimenticate”», siamo già più vicini alla verità. Siccome però nel caso dell’archetipo si tratta sempre di un’immagine appartenente all’intera umanità e non solo all’individuo, è forse più giusto dire: il motivo del fanciullo rappresenta l’aspetto «infanzia» precosciente dell’anima collettiva (19).

Non è sbagliato prendere anzitutto questa tesi in senso storico, in analogia a determinate esperienze psicologiche che dimostrano, come certi settori della vita individuale possano rendersi autonomi e personificarsi fino a creare la possibilità di un’auto. contemplazione: per esempio, uno vede se stesso da bambino. Simili esperienze visionarie - avvengano pure in sogno o veglia - sono legate, secondo quanto dice l’esperienza, alla condizione, che precedentemente sia avvenuta una dissociazione fra lo stato del presente e lo stato del passato. Dissociazioni di questo genere avvengono a causa di incompatibilità: per esempio le condizioni presenti sono venute in contrasto con le condizioni dell’infanzia. Ci si è forse staccati violentemente dal proprio carattere originario, per adottare una «persona» (20) corrispondente all’ambizione. Con ciò si è diventati

«an-infantili» e artificiosi e si ha perdute, le proprie radici. E questa è l’occasione favorevole per confrontarci in modo veemente con la verità originaria.

Visto che l’umanità non ha cessato, finora, di pronunciarsi continuamente nei riguardi del fanciullo divino, forse abbiamo ragione di estendere l’analogia individuale anche alla vita dell’umanità: e così arriveremmo al risultato che probabilmente l’umanità incorre sempre in contraddizioni con le proprie condizioni d’infanzia, vale a dire con il suo stato originario, incosciente ed istintivo, ed è minacciata dal pericolo inerente a una simile contraddizione che è, del resto, condizione della visione del «fanciullo». La pratica religiosa, cioè la continua ripetizione in racconto e in forme rituali dell’evento mitico, mira quindi a riportare nella coscienza l’immagine dell’infanzia e tutto ciò che le è connesso, per impedire la rottura con le condizioni originarie.

2) La funzione dell’archetipo.

Il motivo del fanciullo non soltanto rappresenta qualcosa che è stato e che è passato da molto tempo, ma anche qualcosa di attuale, vale a dire esso non è soltanto un residuo, ma anche un sistema che funziona nel presente ed è destinato a compensare e rispettivamente rettificare le inevitabili unilateralità e stravaganze della coscienza. La coscienza è sostanzialmente concentrazione su relativamente pochi fatti che vengono elevati al più alto grado possibile di chiarezza. Conseguenza necessaria e presupposto della coscienza è l’esclusione di altri fatti altrettanto suscettibili, nello stesso momento, di diventare coscienti. Tale esclusione produce inevitabilmente una certa unilateralità nel contenuto della coscienza. Dato che alla coscienza dell’uomo civilizzato il dinamismo della volontà offre un efficace strumento per realizzare praticamente i suoi contenuti, il crescente sviluppo della volontà comporta il pericolo ancor più accentuato di smarrirsi nell’unilaterale e di deviare verso una forma senza norme e senza radici. Ciò da un parte implica, invero, la possibilità della libertà umana, d’altra parte però è fonte di infiniti conflitti con gli istinti.

L’uomo primitivo si distingue perciò data la sua intimità con gli istinti, simile a quella degli animali - per neofobia e per stretto tradizionalismo. Secondo i nostri gusti, egli è penosamente retrogrado, mentre noi esaltiamo il progresso. Il nostro progressismo però, mentre da un lato rende possibile una serie di magnifiche soddisfazioni dei nostri desideri, d’altro canto sta creando una sempre più immane, gigantesca, prometeica colpa che, di tanto in tanto, viene necessariamente scontata a prezzo di catastrofi fatali. Da quanto tempo non sogna l’umanità di volare, ed ecco che siamo arrivati ai bombardamenti aerei. Oggi si deride la speranza cristiana nell’al di là, e nello stesso tempo si cade spesso in chiliasmi cento volte più insensati dell’idea di un oltretomba pieno di gioia! La coscienza differenziata è continuamente minacciata dallo sradicamento e, per conseguenza, ha bisogno della compensazione per mezzo dello stato d’infanzia ancora reperibile.

Dal punto di vista del progressismo, i sintomi della compensazione si definiscono in termini poco lusinghieri. Trattandosi, per una considerazione superficiale, di un mero effetto ritardatario, si parla di inerzia, retrogradismo, scetticismo, brontoloneria, conservatismo, pusillanimità, meschinità eccetera. Essendo l’umanità in alto grado capace di liquidare le proprie basi di esistenza, essa può farsi trascinare senza riserva da pericolose unilateralità, fino alla catastrofe.

L’ideale ritardatario è sempre una cosa più primitiva, più naturale (nel senso buono e cattivo della parola) e più «morale», in quanto rimane fedelmente attaccato alle leggi tradizionali. L’ideale progressista è sempre più astratto, innaturale, «immorale» in quanto esige l’infedeltà alla tradizione. Il progresso conquistato con la volontà è sempre uno spasimo. Il retrogradismo, mentre è più vicino alla naturalezza, è tuttavia continuamente minacciato da un penoso risveglio. La concezione antica si rendeva conto che il progresso era possibile solo “Deo concedente”, e con ciò essa dimostrava di essere pienamente conscia delle contraddizioni inevitabili e ripeteva, su un piano più alto, gli antichissimi “rites d’entrée et sortie”. Ma più la

coscienza si differenzia, più cresce ù pericolo del suo distacco dalle radici. E' distacco completo avviene quando si dimentica il “Deo concedente”. Ora, è un principio psicologico che una parte dell'anima staccata dalla coscienza non può venire inattivata che apparentemente: in realtà essa conduce a un invasamento della personalità, la cui conseguenza è che i propositi della personalità vengono deviati Fecondo la tendenza della parte staccata dell'anima. Se dunque lo stato infantile della collettività viene represso fino al punto dell'esclusione completa, il contenuto inconscio si impossessa dell'intento cosciente, ostacolando, falsando e addirittura impossibilitando la sua realizzazione. Un progresso vitale scaturisce invece soltanto dalla cooperazione dì ambedue i fattori.

3) L'aspetto «avvenire» dell'archetipo.

Un aspetto essenziale del motivo del fanciullo è il suo carattere di avvenire. Il fanciullo è un avvenire in potenza. Perciò il presentarsi del motivo nella psicologia dell'individuo significa normalmente un'anticipazione di sviluppi futuri, anche quando al primo momento, sembri trattarsi di una formazione retrospettiva. La vita è, infatti, un decorso, un fluire nell'avvenire, e non un ingorgo di riflussi. Perciò non è sorprendente, se i “redentori mitici” sono così spesso dèi fanciulli. Ciò risponde perfettamente alle esperienze della psicologia individuale, esperienze che mostrano come il «bambino»prepari un prossimo cambiamento della personalità. Esso anticipa nel processo d'individuazione quella forma che deve prodursi dalla sintesi degli elementi coscienti ed incoscienti della personalità. Esso è dunque un “simbolo unificatore” (21) dei contrasti, un mediatore, un redentore, vale a dire un “integratore”. E' in virtù a questo suo significato che il motivo del fanciullo è suscettibile delle molteplici metamorfosi sopra menzionate: esso viene espresso per esempio nella forma circolare - cerchio o sfera -, o nella quaternità che è un'altra forma della totalità (22). Io ho indicato questa totalità che trascende la coscienza con il

termine del «sé» (“Selbst”) (23). Scopo del processo di individuazione è la sintesi del «sé». Da un altro punto di vista si potrebbe preferire al termine «sintesi» quello di «entelechia». Vi è una ragione empirica per cui quest’ultima espressione potrebbe essere quella più adeguata: i simboli della totalità si presentano, infatti, spesso all’inizio del processo d’individuazione, anzi, essi si possono osservare già nei sogni della prima infanzia. Questa osservazione depone per una presenza a priori della potenziale totalità (24), di modo che è raccomandabile il concetto dell’entelechia. Dato però che il processo d’individuazione si svolge praticamente come una sintesi, tutto ha l’apparenza come se in modo paradossale una cosa già preesistente dovesse ancora comporsi. Ed è per questo che si può usare anche il termine «sintesi».

4) Unità e pluralità del motivo del fanciullo.

Nella complessa fenomenologia del «fanciulle,» bisogna tener distinte l’unità e la pluralità delle singole forme d’apparizione. Nel caso che si tratti per esempio di molti homunculi, nani, fanciulli eccetera, affatto distinti individualmente, c’è la probabilità di una dissociazione. Simili forme s’incontrano quindi soprattutto nella schizofrenia che consiste essenzialmente nella frammentazione della personalità. I molti bambini rappresentano, in questo caso, un prodotto del dissolvimento della personalità. Ove però la pluralità ricorra presso individui normali, si tratta della rappresentazione di una sintesi non ancora raggiunta della personalità. In questo caso la personalità (rispettivamente il «sé») si trova ancora sul “grado della pluralità”, vale a dire esiste già un «io», ma quest’«io» non vive ancora la sua totalità nei quadri della propria personalità, bensì soltanto nella comunità della famiglia, della tribù o della nazione; egli è ancora nello stato di identità incosciente con la pluralità del gruppo. La Chiesa tiene conto di queste condizioni generalmente diffuse, nella dottrina del “corpus mysticum” e nella concezione dell’individuo quale

membro di questo.

Quando invece il motivo del fanciullo si presenta in forma singola, si tratta d'una sintesi della personalità già inconsciamente, quindi provvisoriamente, compiuta: sintesi che, come m genere i fatti inconsci, praticamente non significa altro che una possibilità.

5) Dio fanciullo ed eroe fanciullo.

Nel «fanciullo», ora domina l'aspetto del "fanciullo divino", ora invece quello del "giovane eroe". Ambedue i tipi hanno in comune la nascita prodigiosa e le prime vicende infantili: sono abbandonati e minacciati da persecutori. Il dio è puramente soprannaturale, l'eroe invece ha un carattere umano, ma potenziato fino al limite del soprannaturale («semidivinità»). Mentre il dio, particolarmente nella sua intima relazione con l'animale simbolico, personifica l'inconscio collettivo non ancora integrato nell'essere umano, l'eroe comprende anche l'essere umano nel suo carattere soprannaturale e rappresenta quindi una sintesi dell'inconscio («divino» cioè non ancora umanizzato) e della coscienza umana. Egli significa dunque un'antecipazione potenziale di un'individuazione già vicina alla totalità.

Le vicende del fanciullo si possono considerare perciò come rappresentazioni di quegli eventi psichici che si svolgono in collegamento con l'entelechia o genesi del «sé». La «nascita miracolosa» cerca di esprimere la qualità dell'esperienza della genesi. Trattandosi di una genesi psichica, tutto deve avvenire in maniera non empirica, così per esempio per parto verginale, o per procreazione prodigiosa, o per nascita da organi innaturali. Il motivo dell'essere «insignificante», abbandonato, minacciato eccetera tenta di reprimere la precaria possibilità d'esistenza psichica della totalità, cioè l'enorme difficoltà di conquistare questo sommo bene. Parimenti si accenna con ciò alla debolezza e stato d'abbandono di quell'impulso vitale che vorrebbe soggiogare alla legge del più perfetto possibile compimento di sé tutto ciò che si forma, mentre gli influssi più vari e molteplici del

mondo circostante frappongono gli ostacoli più seri sulla via di ogni individuazione. Particolarmente il possesso di se stesso minacciato da dragoni o serpenti allude al pericolo che la coscienza raggiunta venga nuovamente sommersa dalla psiche istintiva, dall'inconscio. I vertebrati inferiori sono sin d'antichissimo tempo simboli preferiti della base psichica collettiva (25) che anatomicamente si localizza nei centri subcorticali, nel cervelletto e nel midollo spinale. Di questi organi è formato il serpente (26). Sogni di serpenti avvengono quindi normalmente nei casi di deviazione della coscienza dalla base istintiva.

Il motivo «più piccolo del piccolo, tuttavia più grande del grande» aggiunge alla debolezza le gesta complementari ugualmente prodigiose del fanciullo. Questo paradosso fa parte della natura dell'eroe e, come un filo rosso, segue l'intero corso del suo destino. Egli è in grado di affrontare i più grandi rischi, tuttavia finisce per fallire di fronte all'«insignificante», Baldur di fronte al vischio, Maui al riso di un uccelletto, Sigfrido per un punto vulnerabile, Herakles per il regalo di sua moglie, altri per un volgare tradimento.

L'azione principale dell'eroe è la vittoria sul mostro dell'oscurità: è il trionfo sperato ed atteso della coscienza sull'in. conscio. Giorno e luce sono sinonimi della coscienza, notte ed oscurità dell'inconscio. Diventar coscienti è certamente la più grande esperienza primordiale, perché è per mezzo di essa che è sorto il mondo, della cui esistenza prima nessuno sapeva. «E Dio disse: sia luce» è la proiezione di quell'esperienza primordiale del distacco della coscienza dall'inconscio. Ancora presso i primitivi attuali il possesso dell'anima è una cosa pericolante e «la perdita dell'anima» è una tipica affezione psichica che provoca vari interventi psicoterapeutici da parte della medicina primitiva. E' perciò che già il «fanciullo» si distingue in azioni che mirano alla vittoria sull'oscurità.

B) La fenomenologia specifica dell'archetipo.

1) Lo stato d'abbandono del fanciullo.

Essere abbandonati, esposti, minacciati ecc. fa parte dell'ulteriore elaborazione dell'inizio insignificante da una parte, d'altra parte della nascita misteriosa e prodigiosa. Questa tesi allude a una determinata esperienza psichica di natura creativa, la quale ha per soggetto l'apparizione di un contenuto nuovo e prima sconosciuto. Nella psicologia dell'individuo, in un tal momento, sì tratta sempre di una dolorosa situazione di conflitto, dalla quale apparentemente non esiste via di uscita - per la coscienza, giacché per questa vale sempre il principio del "tertium non datur" (27). Dall'urto dei contrasti la psiche inconscia si crea sempre un «terzo» di carattere irrazionale che per la coscienza è qualcosa di inatteso e inconcepibile. Questo si presenta sempre in una forma che non corrisponde né al «sì» né al «no» che lo respingono ugualmente. La coscienza, infatti, non può superare i contrasti e quindi non riconosce ciò che li risolve e li unisce. Siccome però la soluzione del conflitto per unificazione dei contrasti è d'un'importanza vitale, ed è desiderata anche dalla coscienza, il presentimento di quella creazione dì grande importanza riesce tuttavia a farsi strada. Da ciò deriva il carattere numinoso del «fanciullo». Un contenuto importante ma non riconosciuto esercita sempre un effetto fascinatorio sulla coscienza. La nuova forma è una totalità in divenire; "sa è sulla strada della totalità, almeno in quanto essa, quale «totalità», supera la coscienza divisa da contrasti ed è quindi più perfetta di questa. Da ciò deriva il significato di redenzione di tutti i «simboli unificatori».

Da questa situazione emerge il fanciullo come fatto simbolico, visibilmente staccato, anzi isolato dallo sfondo (la madre), coinvolgendo talvolta anche la madre nel pericolo; egli è minacciato da una parte dalla posizione negativa della coscienza, d'altra parte dall'"horror vacui" dell'inconscio, pronto a riassorbire in sé tutte le sue creature, in quanto queste esso le produce soltanto per giuoco, e la distruzione inevitabilmente fa parte del giuoco. Nulla al mondo viene

incontro alla nuova creatura, ma essa è tuttavia il prodotto più prezioso e di più ricca promessa della natura stessa, significando essa in ultima analisi una più alta autorealizzazione. A perciò la natura, il mondo degli istinti, che accoglie il fanciullo; egli viene nutrito e protetto da “animali”. «Fanciullo» significa qualcosa che si sta maturando all’autonomia. Esso necessita un distacco dalle origini: lo stato d’abbandono è dunque una condizione necessaria, non un semplice fenomeno accessorio. Il conflitto non si supera, se la coscienza rimane attaccata ai contrasti; ed appunto perciò essa ha bisogno di un simbolo che le suggerisca la necessità del distacco dalle origini. Il simbolo del fanciullo fascina e domina la coscienza, in modo che l’efficacia redentrice passa nella coscienza e compie quel distacco dalla situazione di conflitto, che la coscienza non era capace di portare a termine. Il simbolo è l’antecipazione di una futura situazione della coscienza. Fino a quando questa non è raggiunta, il fanciullo rimane una proiezione mitologica che esige ripetizioni e commemorazioni cultuali.

Il Bambino Gesù, per esempio, rimane una necessità cultuale, fin tanto che la maggior parte della gente è incapace di realizzare psicologicamente l’insegnamento: «Se non sarete come i bambini… » Dato che qui si tratta di sviluppi e passaggi straordinariamente difficili e pericolosi, non è da meravigliarsi se simili figure spesso conservano una vitalità per interi secoli e millenni. Tutto ciò di cui l’uomo abbisogna, in senso positivo o negativo, e di cui egli è ancora incapace, vive in forma mitologica e di antecipazione, a lato della sua coscienza, o come proiezione religiosa o - ciò che è più pericolosa - come contenuto dell’inconscio che poi si proietta spontaneamente su cose inadeguate, per esempio le dottrine e prediche dell’igiene o di altre promesse di salvezza. Tutto ciò non è che surrogato razionalistico della mitologia e il suo carattere artificioso è più pericoloso che utile all’umanità.

La situazione di conflitto dalla quale il fanciullo emerge come “tertium” irrazionale, è naturalmente una formula adeguata a una

determinata fase di evoluzione psicologica, vale a dire a quella moderna. Essa non va applicata senza riserva alla vita psichica dei primitivi, già per il fatto stesso che l'infantile ampiezza di coscienza dei primitivi esclude ancora tutto un mondo di possibili esperienze psichiche. Sul grado naturale del primitivo il conflitto morale moderno è ancora un'obiettiva situazione d'indigenza che minaccia la sua vita. E' perciò che non poche figure di fanciullo sono "portatrici di cultura" e vengono identificate con fattori culturali di grande importanza, come il fuoco (28), il metallo, il frumento, il mais eccetera. "Illuminatori", cioè accrescitori della coscienza, essi sconfiggono le tenebre, cioè il precedente stato d'incoscienza. Una coscienza più alta, che significa un sapere oltre ai limiti della coscienza attuale, equivale a una "solitudine universale". La solitudine esprime il contrasto tra il portatore o simbolo della coscienza superiore e il suo ambiente. I vincitori delle tenebre risalgono fino ai tempi preistorici, e questo fatto (insieme con molti altri miti) dimostra che esiste anche una primordiale indigenza "psichica": lo "stato d'incoscienza". Da questa fonte deriva certamente anche l'«insensata» paura dell'oscurità dei primitivi attuali. Presso una tribù al Mount Elgon, io ho trovato una religione ispirata a un ottimismo panteistico. Questa concezione però veniva giornalmente sospesa dalle 6 di sera alle 6 di mattina, e sostituita dall'angoscia: perché di notte regna l'essere dell'oscurità, Ayìk, «creatore dell'angoscia». Di giorno, in quelle zone, non c'erano pitoni, ma di notte essi stavano in agguato dappertutto per le strade. In generale di notte si scatenava tutta la mitologia.

2) L'invincibilità del fanciullo.

E' un sorprendente paradosso in tutti i miti del fanciullo, che il «fanciullo», mentre è consegnato inerme a nemici strapotenti ed è minacciato dal continuo pericolo dell'annientamento, d'altra parte dispone di forze che superano di gran lunga ogni misura umana.

Questa tesi è strettamente connessa con il fatto psicologico che il «fanciullo» è da una parte «insignificante», cioè sconosciuto, «soltanto un fanciullo», d'altra parte però è divino. Considerato dal punto di vista della coscienza, si tratta di un contenuto apparentemente insignificante che non si supporrebbe portatore di soluzione o addirittura salvezza. La coscienza è completamente presa dalla propria situazione di conflitto e le forze che in questa si combattono, le sembrano così potenti che il contenuto «fanciullo» apparso isolatamente non possa essere in proporzione con i fattori della coscienza. Quindi esso può venire facilmente trascurato e ricadere nell'inconscio. Questo sarebbe infatti da te. mere, se le cose corrispondessero alle aspettative della coscienza. Il mito però sottolinea appunto che il caso non è questo, ma che, al contrario, il «fanciullo» ha una forza superiore e riesce a farsi valere ad onta di ogni pericolo e minaccia. Il «fanciullo» esce dal grembo. dell'inconscio, come sua crea. tura, generata dal fondo stesso della natura umana, o meglio, della natura viva in generale. Egli personifica le forze vitali di là dei limiti della coscienza, vie e possibilità di cui la coscienza, nella sua unilateralità, non ha sentore, e una totalità che abbraccia le profondità della natura. Egli rappresenta la tendenza più forte e più irriducibile di ogni esistente: quella di realizzare se stesso. Egli è un «non poter essere diversamente», armato di tutte le forze istintive naturali, mentre la coscienza si trova sempre imbrogliata in un supposto «poter essere anche diversamente». La tendenza e il bisogno dell'auto-realizzazione è una "legge di natura" ed è quindi di una forza invincibile, anche se la sua azione, all'inizio, possa sembrare insignificante ed inverosimile. Questa forza si manifesta nelle gesta prodigiose dell'eroe fanciullo, come pure più tardi negli "athla" (le «fatiche») della figura di servo (tipo di Herakles) nel cui caso l'eroe, pur avendo superato la debolezza del «fanciullo», tuttavia si trova ancora in una posizione insignificante. La figura di servo porta regolarmente all'epifania dell'eroe semidio. E' curioso che nell'alchimia riscontriamo una metamorfosi di motivi del tutto

analoga, e precisamente nei simboli del “lapis”. Come “materia prima”, questo è il “lapis exilis et vilis”. Come sostanza trasformabile, esso appare un “servus rubeus” o “jugitivus”, per raggiungere poi, in un’autentica apoteosi, la dignità di un “filius sapientiae” o “deus terrenus”, «luce sopra tutte le luci», una potenza che racchiude in sé tutte le forze supere ed infere. Esso diventa un “corpus glorificatum” che ha raggiunto l’incorruttibilità eterna, e perciò serve anche da panacea («redentore»!) (29). Nella speculazione indica la grandezza e l’invincibilità del «fanciullo» sono connesse con l’essenza dell’Atman. Questa corrisponde al «più piccolo del piccolo, più grande del grande». Il «sé», come fenomeno individuale, è «più piccolo del piccolo»; come equivalente del mondo però esso è «più grande del grande». Il «sé» come antipodo, come assolutamente diverso dal mondo, è la “conditio sine qua non” della conoscenza del mondo e della coscienza del soggetto e oggetto. Esso è l’essere-diverso psichico senza il quale la coscienza non è possibile. L’identità, infatti, non rende possibile la coscienza: soltanto dalla separazione, dal distacco, dal doloroso «essere messo in contrasto» può nascere coscienza e conoscenza. L’introspezione indica ha riconosciuto ben presto questo stato di fatto psicologico ed ha perciò identificato il soggetto della conoscenza con il soggetto dell’esistenza in genere. Corrispondentemente alla tendenza eminentemente introvertita del pensiero indico, l’oggetto è venuto a perdere anche l’attributo di realtà, per non diventare spesso che mera apparenza. La tendenza occidentale greca dello spirito invece non si è mai disfatta della convinzione riposta nell’esistenza assoluta del mondo: ciò però a scapito del significato cosmico del «sé». Per l’uomo occidentale riesce tutt’oggi difficile convincersi della necessità psicologica di un soggetto trascendente della conoscenza, come polo opposto dell’universo empirico, pur essendo logicamente indispensabile ammettere l’esistenza di un «sé»contrapposto al mondo, sia pure come semplice specchio di questo. A parte però la posizione negativa o condizionatamente positiva di qualunque filosofia, nella nostra psiche

inconscia esiste la tendenza compensatrice di produrre un simbolo del «sé» nel suo significato cosmico. I relativi sforzi si esprimono nelle forme archetipiche del mito eroico, come si può osservare quasi in ogni processo d'individuazione.

La fenomenologia della nascita del «fanciullo» ci rimanda sempre a uno stato originario psicologico del non-conoscere, ossia delle tenebre o del crepuscolo, del non distinguere fra soggetto e oggetto, dell'identità inconscia fra uomo e mondo.

Da questo stato dell'indistinto esce l'"uovo d'oro" che è altrettanto uomo quanto mondo, tuttavia nessuno dei due, bensì un terzo irrazionale. Alla coscienza crepuscolare dell'uomo primitivo appare come se l'uovo uscisse dal grembo del grande mondo e si trattasse quindi di un evento obiettivo-esteriore. Per la coscienza differenziata invece è evidente che questo uovo non è altro che un simbolo sorto dalla psiche, o - peggio ancora una speculazione arbitraria e perciò «soltanto» un fantasma primitivo privo di ogni sa realtà». Ad ogni modo, l'odierna psicologia medica ha delle vedute alquanto differenti intorno ai «fantasmi». Essa si rende conto quali gravi disfunzioni fisiche quali deleterie conseguenze psichiche derivano dalle «mere fantasie». Le «fantasie» sono le naturali manifestazioni di vita dell'inconscio. Essendo però l'inconscio l'anima stessa di ogni autonomo complesso di funzioni fisiche, le sue «fantasie»hanno un'importanza eziologica che non va sottovalutata. La psicopatologia del processo d'individuazione c'insegna che la formazione di simboli è spesso collegata con disturbi fisici psicogeni, in certi casi sensibilmente «reali». Nel campo della medicina le fantasie sono cose reali di cui lo psicoterapeuta non può non tener conto. Egli dunque non può negare ogni fonda. mento neanche ai fantasmi primitivi che, appunto in virtù alla loro realtà, si proiettano perfino nel mondo esteriore. In fin dei conti anche il corpo umano è fatto dalla materia stessa del mondo ed è su questa materia che si manifestano le fantasie: anzi, senza questa non si può affatto conoscerle. Senza materia esse sarebbero come astratte forme di cristallo in un'acqua madre prima

del processo di cristallizzazione. I simboli del «sé» nascono nella profondità del corpo ed esprimono tanto la materialità di questo, quanto la struttura della coscienza conoscitrice. Il simbolo è corpo vivo, "corpus et anima"; è perciò che il «fanciullo» è una formula così appropriata per il simbolo. La singolarità della psiche è un "quantum" che non si realizza mai completamente, ma che rimane sempre da realizzare approssimativamente e, nello stesso tempo, è fondamento d'ogni coscienza. Gli «strati» più profondi della psiche, più sono profondi e oscuri, più perdono della loro singolarità individuale. Sempre più «sotto», cioè più avvicinandosi ai sistemi funzionali autonomi, essi assumono un carattere sempre più collettivo, fino al punto che, nella materialità del corpo, e precisamente nel corpo chimico, diventano universali, e in pari tempo si estinguono. Il carbonio del corpo è semplicemente carbonio. Perciò, al suo grado inferiore, psiche è semplicemente mondo. In questo senso devo dare perfettamente ragione a Kerényi, quando egli dice che nel simbolo parla il "mondo stesso". Più arcaico, più «profondo», vale a dire più fisiologico è un simbolo, più è collettivo, universale e «materiale». Più astratto, differenziato e specifico è invece, più si avvicina al carattere della singolarità ed unicità coscienti e più rimette della sua natura universale. Nella coscienza esso corre pienamente il rischio di trasformarsi in mera "allegoria" che in nessun punto trascende i quadri del pensiero cosciente, diventando così anche oggetto dei più vari possibili tentativi di interpretazione razionale.

3) L'ermafroditismo del fanciullo.

E' un fatto degno d'attenzione che forse la maggior parte delle divinità cosmogoniche sono di natura androgina. L'ermafroditismo non significa altro che una unione dei contrasti più forti e più appariscenti. Tale unione risale anzitutto alla forma primitiva dello spirito, nel cui crepuscolo differenze e contrasti sono poco accennati o addirittura confusi. Con la crescente lucidità della coscienza i contrasti

diventane, sempre più netti e inconciliabili. Se dunque l'ermafroditismo fosse soltanto un prodotto dell'indifferenziazione primitiva, si dovrebbe attendere che esso, con il raffinarsi della cultura, fosse andato dimenticato. Ora questo non è il caso. Al contrario, la fantasia delle alte e delle più alte civiltà si è occupata sempre di nuovo di quest'idea, come risulta dalla tarda filosofia greca sincretistica dello gnosticismo. Nella filosofia naturale del Medioevo il Rebis ermafroditico ha una parte significativa. E anche nell'età più recente il misticismo cattolico parla dell'androginismo del Cristo (30).

Qui non può trattarsi del caso che un fantasma primitivo, una contaminazione originaria di contrasti, sia ancora presente. Piuttosto, come ci viene a comprendere specialmente dalle opere medioevali (31), l'idea primitiva si è trasformata in un "simbolo dell'unificazione costruttiva dei contrasti", in un vero «simbolo unificatore». Il simbolo, nel suo significato funzionale, non è più rivolto indietro, bensì avanti, verso un fine non ancora raggiunto. Nonostante la sua mostruosità, l'ermafrodito è diventato gradualmente un salvatore che supera il conflitto: significato, che esso ha acquistato, del resto, in fasi relativamente antiche della cultura. Questo significato vitale ci spiega perché l'immagine dell'ermafrodito invece di dileguare già nella preistoria, si è potuta affermare lungo i millenni, grazie al graduale approfondirsi del suo contenuto simbolico. Il fatto che un'idea così arcaica si sia potuta innalzare ad una simile altezza di significato, non dimostra soltanto la vitalità dell'archetipo in genere, ma esemplifica anche la verità del principio che l'archetipo, unendo i contrasti, fa da mediatore fra le basi inconscie e la coscienza. Esso fa ponte fra la coscienza del presente, minacciata di sradicamento, e la totalità naturale, inconscia, istintiva del passato. Per effetto di questa mediazione l'unicità, la singolarità e l'unilateralità della coscienza individuale del presente, si ricollegano sempre di nuovo alle condizioni naturali e collettive. Progresso ed evoluzione non sono ideali da rinnegare; ma essi perdono il loro senso, se l'uomo raggiunge le nuove condizioni soltanto come frammento di se stesso,

lasciando tutto lo sfondo essenziale nell'ombra dell'inconscio in uno stato di primitività e di barbarie. La coscienza staccata dalle proprie basi, incapace di riempire il senso delle condizioni nuove, ricade allora fin troppo facilmente in una situazione che è peggiore di quella dalla quale l'innovazione voleva salvarla: "exempla sunt odiosa"! Fu Federico Schiller il primo a rendersi conto di questo problema; ma né i suoi contemporanei, né i suoi seguaci erano m grado di trarre da ciò alcuna conseguenza. Si vuole invece, oggi più che mai, educare soltanto i bambini. Io nutro quindi il sospetto che il "furor paedagogicus" non sia che una facile via di uscita che semplicemente aggiri il problema sostanziale intuito da Schiller: "l'educazione dell'educatore". I bambini si educano per mezzo di ciò che l'adulto è e non per mezzo di ciò che egli "va chiacchierando". La fede generalmente diffusa nelle parole è una vera malattia dell'anima. Infatti, una simile superstizione porta sempre più lontano e sfocia nella malaugurata identificazione della personalità con lo "slogan" in cui al momento si crede. Intanto, tutto ciò che il cosiddetto progresso ha superato ed ha lasciato dietro le spalle, rotola sempre più giti nell'inconscio, di modo che alla fine si ristabilisce il primitivo stato d'"identità con le masse". E così questo stato sarà la realtà, in luogo del progresso vagheggiato.

Nel corso dell'evoluzione culturale l'essere primordiale androgino diventa simbolo dell'unità della personalità, del «sé», in cui il conflitto dei contrasti si compone. In questo modo l'es. sere primordiale diventa una mèta lontana dell'autorealizzazione dell'uomo, perché sin dall'inizio esso era la proiezione della totalità inconscia. La totalità umana consiste infatti nella unificazione della personalità cosciente e di quella inconscia. Come ogni individuo deriva da geni maschili e femminili, e il sesso è determinato dalla preponderanza dei corrispondenti geni, così anche nella psiche è soltanto la coscienza che, nel caso di un uomo ha il segno maschile, mentre l'inconscio è di qualità femminile. Per la donna il caso è inverso. Questo fatto io l'ho soltanto riscoperto e formulato nella mia

teoria dell’Anima (32): esso era già da lungo tempo noto.

L’idea della “coniunctio” del maschile e del femminile, che nella filosofia ermetica si è sviluppata in un concetto per così dire teorico, era stata già presente come “mysterium iniquitatis” nello gnosticismo, probabilmente non senza l’influsso delle «nozze divine» dell’Antico Testamento, descritte per esempio da Osea (33). Così risulta non soltanto da certe usanze tramandate dagli autori (34), ma anche dalla citazione evangelica nella seconda lettera di Clemente: «Quando i due saranno uno e l’esterno come l’interno, e il maschile insieme con il femminile, né maschile né femminile» (35). Clemente Alessandrino introduce questo “logion” con le parole: «Quando voi avete calpestato il velo del pudore…» (36) - ciò che si riferisce certamente al corpo, perché Clemente, come pure Cassiano (da cui la citazione è tolta), e anche lo Pseudo-Clemente interpretano le parole in senso spirituale, in contrasto con gli gnostici che sembrano aver presa la “coniunctio” in un senso troppo letterale. Contemporaneamente però essi si prendevano la cura di impedire, con la pratica dell’aborto ed altre restrizioni, che il senso biologico del concetto prendesse il sopravvento sul significato religioso del rito. Mentre nella mistica ecclesiastica l’immagine originaria dell’“hieros gamos” si è sublimata fino al più alto grado possibile e solo in certi casi, come in Matilde di Magdeburgo (37), si avvicinava almeno in tonalità, a un senso naturalistico, essa tuttavia è rimasta vitale dovunque e formava oggetto di particolare preoccupazione psichica. I disegni simbolici di Opicinus de Canistris (38) ci offrono in questo riguardo un’interessante occasione di intuire come e in qual maniera quest’immagine primordiale, anche in uno stato patologico, servisse all’unificazione dei contrasti. Nella filosofia ermetica, invece, di cui è pieno il Medioevo, la “coniunctio” si svolgeva completamente nella sfera della “physis”, nella teoria certo astratta del “coniugium Solis et Lunae” che tuttavia offriva alla fantasia pittorica ricche possibilità di antropomorfizzazione.

Data questa situazione, è soltanto logico se nella psicologia moderna

dell’inconscio torna a galla la primitiva immagine nella forma del contrasto tra maschilità e femminilità, e precisamente della coscienza maschile e dell’inconscio personificato in forma femminile. Rendendosi però cosciente psicologicamente l’immagine si è complicata non poco. Mentre la vecchia scienza era quasi esclusivamente un terreno in cui non poteva proiettarsi che l’inconscio dell’uomo, la nuova psicologia ha dovuto riconoscere anche l’esistenza di un’autonoma psiche femminile. Qui però il caso è inverso: una coscienza femminile sta in opposizione con un inconscio personificato in forma maschile che non si è dovuto più chiamare Anima, bensì piuttosto Animus. Con questa scoperta, si è complicato anche il problema della coniunctio.

Originariamente la vita di quest’archetipo si svolgeva interamente nell’àmbito della magia della fecondità, di modo che per la maggior parte del tempo essa era rimasta un fenomeno puramente biologico, senz’alcuno scopo che non fosse quello della fecondazione. Sin dalla prima antichità però il significato simbolico dell’atto sembra sia accresciuto. Così per esempio l’effettiva esecuzione dell‘“hieros gamos” come azione cultuale è diventata non soltanto un mistero ma anche una mera suggestione (39). Come abbiamo visto, anche lo gnosticismo ha fatto di tutto per subordinare il fattore fisiologico a quello metafisico. Nella Chiesa la “coniunctio” è completamente evasa dalla sfera della “physis”, mentre nella filosofia naturale essa è diventata una «teoria» astratta. Quest’evoluzione significa una lenta trasformazione dell’archetipo in un processo psichico che teoricamente si potrebbe definire come una combinazione di processi coscienti ed inconsci. Nella pratica il caso non è tanto semplice, perché normalmente l’inconscio femminile dell’uomo si proietta su un soggetto femminile e l’inconscio virile di una donna sì proietta su un uomo. Ma l’analisi di questo complesso di problemi sarebbe di natura specificamente psicologica e non rientrerebbe più nell’interpretazione dell’ermafroditismo mitologico.

4) Il fanciullo come inizio e fine.

Dopo la morte, Faust viene assunto in forma di bambino nel «coro dei fanciulli beati». Io non so se Goethe con questa singolare idea si sia riferito agli amorini sepolcrali antichi. Di per sé, ciò non sarebbe da escludere. La figura del "cucullatus" allude al velato, cioè all'invisibile, al "genius" del trapassato che ora riappare nel coro infantile di una nuova vita, circondato dalle "figure marine" di delfini e divinità delle acque. Siccome il «fanciullo» in determinate contingenze (per esempio nel caso di Hermes e dei "daktyloi") ha una stretta affinità con il phallos, come simbolo della procreazione, esso riappare anche nel "phallos" sepolcrale, come simbolo di una procreazione rinnovata.

Il «fanciullo» è quindi anche "renatus in novam infantiam". Egli dunque non è soltanto un essere dell'inizio, ma anche un essere della fine. L'essere dell'inizio era prima dell'uomo, l'essere della fine è dopo dell'uomo. Questa tesi, nel senso psicologico, significa che il «fanciullo» rappresenta simbolicamente l'essere precosciente e quello postcosciente dell'uomo. Il suo carattere precosciente è lo stato inconscio della prima infanzia, il suo carattere postcosciente è un'antecipazione "per analogiam" del "post-mortem". In quest'idea si esprime l'ampiezza della totalità psichica. La totalità, infatti, non si limita alla sfera del cosciente, ma include in sé anche tutta l'estensione indefinita ed indefinibile dell'inconscio. La totalità perciò è empirica. mente di inestimabile estensione, più antica e più recente della coscienza che essa racchiude in sé nel tempo e nello spazio. Nel caso di una tale affermazione non si tratta di speculazione, bensì di immediata esperienza psichica. Il processo della coscienza non viene soltanto accompagnato continuamente, ma spesso anche guidato e alimentato e interrotto da processi inconsci. Anche il fanciullo ha una vita psichica, prima di avere una coscienza. E l'adulto stesso dice e fa ancora delle cose di cui forse soltanto più tardi capirà, se mai capirà, il significato. E tuttavia le dice e le fa, come se lo comprendesse. I nostri

sogni ci rivelano continuamente cose che evadono dalla nostra comprensione cosciente (ed è perciò che essi servono tanto nella terapia delle nevrosi). Da fonti ignote ci arrivano intuizioni ed esperienze. Paure, capricci, intenzioni e speranze ci sopravvengono per via di una causalità inconoscibile. Queste esperienze concrete sono alle basi della nostra impressione di non conoscerei sufficientemente e del penoso senso di esser continuamente esposti a sorprese da parte di noi stessi.

L'uomo primitivo, invero, non trova in se stesso alcun enigma. Il problema dell'uomo è sempre l'ultimo che l'uomo viene a porsi. Ma per il primitivo c'è tanto di psichico al di fuori della coscienza, che l'esperienza del psichico indipendente da lui gli è molto più familiare anche di quanto non lo sia a noi. La coscienza circondata, protetta, sostenuta o minacciata e ingannata da forze psichiche è un'esperienza primordiale della umanità. E' questa esperienza che si è proiettata nell'archetipo del fanciullo, il quale esprime la totalità dell'uomo. Egli è l'abbandonato e l'esposto a tutto, eppure il divinamente potente, l'insignificante e dubbioso inizio e la fine trionfale. L'«eterno fanciullo» nell'uomo è un'esperienza indescrivibile, un'improprietà, uno svantaggio e una divina prerogativa, un imponderabile che costituisce l'ultimo pregio e spregio di una personalità.

Riassunto.

Mi rendo conto del fatto che un commento psicologico dell'archetipo «fanciullo» senza un'adeguata documentazione è destinato a rimanere un abbozzo. Trattandosi però di una terra incognita della psicologia, mi premeva soprattutto di marcare i termini della problematica sorta dal nostro archetipo e di accennare, almeno in grandi linee, ai suoi vari aspetti. Le precise delimitazioni e le formulazioni esatte di concetti sono in questo campo semplicemente impossibili, essendo la reciproca e fluttuante compenetrazione una caratteristica essenziale degli archetipi. Essi si possono descrivere

solo approssimativamente. Il loro senso vivo risulta più dall'insieme della descrizione che non dalle singole formulazioni. Ogni tentativo di una più stretta precisione si sconta immediatamente, smorzando la luminosità dell'inafferrabile senso nucleare. Nessun archetipo si riduce a semplici formule. L'archetipo è un vaso che non si può svuotare, né riempire, mai completamente. Per se stesso, esso esiste solo in potenza, e quando prenda forma in una determinata materia, esso non è più lo stesso che era stato prima. Esso persiste attraverso i millenni ed esige tuttavia sempre nuove interpretazioni. Gli archetipi sono elementi incrollabili dell'inconscio, ma essi cambiano forma continuamente.

Sebbene sia un compito quasi disperato isolare un singolo archetipo dal vivo tessuto dell'anima, tuttavia gli archetipi, malgrado il loro stato, di fusione, sono delle unità intuitive. La psicologia, come una delle molte manifestazioni di vita dell'anima, lavora con idee e concetti che, a loro volta, derivano essi stessi da strutture archetipiche, e creano perciò un mito tutt'al più alquanto più astratto. La psicologia traduce dunque il linguaggio arcaico del mito in un mitologema moderno, non riconosciuto per tale, che costituisce un elemento del mito «scienza». Questa attività «disperata» è "mito vivo e vissuto" e perciò è soddisfacente per le persone di temperamento adatto, anzi può essere salutare ove queste fossero state staccate, per qualche dissociazione nevrotica, dalle proprie basi psichiche.

Empiricamente l'archetipo «fanciullo» si riscontra nei processi d'individuazione spontanei e terapeuticamente provocati. La prima forma del «fanciullo» è di solito completamente inconscia. In questo caso il paziente identifica se stesso con il suo personale infantilismo. Dopo (dietro intervento della terapia) subentra una più o meno lenta separazione ed obiettivazione del «fanciullo», vale a dire uno scioglimento dell'identità, collegato all'intensificazione (talvolta promossa in via tecnica) della produzione fantastica, in cui gli elementi arcaici ossia mitologici emergono in una misura più larga. L'ulteriore processo di trasformazione corrisponde al mito eroico.

Normalmente, manca il motivo delle grandi gesta, mentre tanto più si accentuano le minacciose situazioni mitologiche. Per lo più in questa fase si costituisce di nuovo un'identità con la parte eroica attraente per varie ragioni. Tale identità spesso è molto tenace e preoccupante dal punto di vista dell'equilibrio psichico. Se si riesce a sciogliere quest'identità, la figura dell'eroe - riducendosi la coscienza a proporzioni umane può lentamente differenziarsi fino a diventare simbolo del «sé».

Nella realtà pratica non si tratta, beninteso, di sapere soltanto di queste evoluzioni, bensì della viva esperienza delle trasformazioni. Lo stato iniziale dell'infantilismo personale si esprime nell'immagine del fanciullo «abbandonato», cioè «incompreso» e ingiustamente trattato che ha delle pretese prepotenti. L'epifania dell'eroe (la seconda identificazione) si manifesta in un'analoga inflazione: la pretesa sproporzionata si tra. sforma nella convinzione di essere qualcosa di speciale; oppure l'inappagabilità delle pretese dimostra al soggetto la propria inferiorità e ciò favorisce la parte del martire eroico (inflazione negativa). Malgrado il loro carattere opposto. le due forme sono identiche, perché alla megalomania cosciente corrisponde un'inferiorità inconscia, mentre all'inferiorità cosciente corri. sponde una megalomania inconscia. (L'una non esiste senza l'altra). Quando si riesce invece girare attorno allo scoglio della seconda identificazione, si è in grado di distinguere nettamente lo svolgimento cosciente dallo svolgimento inconscio e di osservare quest'ultimo in modo obiettivo. Da ciò deriva la possibilità di regolarsi nei riguardi dell'inconscio e quella di una sintesi degli elementi coscienti ed incoscienti del conoscere e dell'agire. Da ciò si produce poi lo spostamento del centro della personalità dall'io nel «sé» (40).

Questi sono i quadri in cui s'inseriscono i motivi dell'abbandono, dell'invincibilità, dell'ermafroditismo e dell'essere inizio e fine, come tante categorie distinte dell'esperienza e della conoscenza.

NOTE

Nota 1. Un esempio pratico sì trova in C. G. JUNG, “Il concetto d’inconscio collettivo” (1936). [I rimandi si riferiscono all’anno di pubblicazione degli scritti di C. G. Jung, in accordo con la «Cronologia degli scritti» che compare nelle “Opere” di C. G. Jung (Boringhieri, Torino; in corso di pubblicazione). Gli scritti pubblicati anche nella Universale scientifica Boringhieri sono però citati facendo riferimento a questa edizione.]

Nota 2. S. FREUD, “L’interpretazione dei sogni” (1899), ha confrontato aspetti della psicologia infantile con il mito di Edipo e ha notato che «l’efficacia generalmente valida» di questo va spiegato con gli analoghi presupposti infantili. La vera elaborazione del materiale mitologico è stata poi intrapresa dai miei allievi (A. MAEDER, «Arch. de Psychologie», t. VI, 1907; «Psychiatr. Neurol. Wochenschr.», Bd. X; F. RIKLIN, «Psych.-Neurol. Wochenschr.», Bd. IX; «Schriften z. angew. Seelenkunde», H. 2, 1908; C. ABRAHAM, «Schr. z. angew. Seelenk» R. 4, 1909). A questi segue, dalla scuola di Vienna, O. RANK («Schr, z. Angew. Scelenk», H. 5 1909).

In “Simboli della trasformazione” (1912/1952) io ho esposto un’indagine alquanto più estesa intorno ai parallelismi psichici e mitologici. Vedi anche il mio saggio “Sull’archetipo, con particolare riguardo al concetto di Anima” (1936/1954).

Nota 3. Il fatto è noto e la relativa bibliografia etnologica è troppo abbondante per essere citato.

Nota 4. Vedi nota precedente.

Nota 5. Vedi “Psiche e terra” (1927/1931).

Nota 6. Fanno eccezione certi casi di visione spontanea, «automatismes téléologiques» (Flournoy) e i processi che si producono nella pratica del mio metodo di «immaginazione attiva».

Nota 7. Il materiale relativo si trova soltanto nei resoconti non stampati del Seminario psicologico del Politecnico di Zurigo, 1936-39.

Nota 8. BERTHELOT, “Alch. Grec, III, XXXV.

Nota 9. GREGOR. AGRICOLA, “De Animantibus Subterraneis”, 1549; A. KIRCHER, “Mundus Subterraneus”, 1678, lib. VIIII, cap. IV.

Nota 10. MYLIUS, Philosophia Reformata, 1622.

Nota 11. «Alleg. sup. Lib. Turbae» in Art. Aurifer., vol. I, p. 161.

Nota 12. «Texte aus der deutschen Mystik des 14. u. 15. Jahrb.», pubbl. da Ad. Spamer, pp. 143, 150.

Nota 13. JOHN H. INGRAM, “The Haunted Homes”, 1897, pp. 43 sgg.

Nota 14. C’è un’antica autorità alchimistica, di nome Morienes, Morienus o Marianus («De Composit. Alch.», MANGET, «Bibl. Chem.», I, pp. 509 sgg.). Dato il carattere pronunciatamente alchimistico della Seconda parte del Faust, una connessione di questo genere non sarebbe del tutto sorprendente.

Nota 15. SCHREBER, “Denkwurdigheiten eines Nervenkranken”, 1903.

Nota 16. L’esposizione generale si trova in “Coscienza, inconscio e individuazione” (1939). La fenomenologia specifica nel seguito di questo scritto e anche in “Psicologia e alchimia” (1944) pt. 2.

Nota 17. L‘“Io e l’inconscio” (Universale scientifica Boringhieri, N. 21) pt. 2, cap. 3.

Nota 18. Vedi “Simboli della trasformazione” (1912/1952) indice analitico.

Nota 19. Forse non è superfluo notare che un preconcetto dei profani è sempre disposto a identificare il motivo del fanciullo con la esperienza concreta del fanciullo, come se il fanciullo reale fosse il presupposto causale dell’esistenza del motivo «fanciullo». Nella realtà psicologica però l’idea empirica «fanciullo» è soltanto un mezzo d’espressione (e nemmeno l’unico mezzo!) per uno stato di fatto psichico non meglio definibile. Perciò neanche l’idea mitologica è una copia del «fanciullo» empirico, bensì un simbolo facilmente riconoscibile per tale: si tratta di un fanciullo divino, prodigioso, appunto non-umano, generato, nato ed allevato in condizioni del tutto

anormali: le sue azioni sono altrettanto prodigiose e mostruose, quanto la sua natura e il-suo aspetto fisico. Sono appunto unicamente queste caratteristiche non-umane quelle che ci impongono di parlare di un «motivo del fanciullo». Oltrecciò, il «fanciullo» mitologico cambia anche forma, apparendo come dio, gigante, nano, animale, eccetera - il che indica tutt'altro che una causalità razionale o concreta ed umana. Lo stesso vale per gli archetipi del «padre» e della «madre» che, nella mitologia, sono ugualmente simboli irrazionali. Nota 20. «Persona» - in latino anche nel testo - è un termine tecnico dell'Autore, scelto in base al significato della parola latina («maschera»). N. d. T. Vedi "Tipi psicologici" (1921), e "Io e l'inconscio", cit.

Nota 21. "Tipi psicologici" (1921).

Nota 22. "Psicologia e alchimia" (1944); e "Psicologia e religione" (1938/1940). Nota 23. "L'lo o l'inconscio" cit., pt. 2, cap. 4.

Nota 24. "Psicologia e alchimia" (1944).

Nota 25. I vertebrati superiori sono principalmente simboli degli affetti.

Nota 26. Tale significato del serpente si trova già in HIPPOLYTUS, "Refutatio omn. haer.", IV, 49-51, ed. Wendland. Cfr. anche LEISEGANG, "Die Gnosis", p. 146.

Nota 27. "Tipi psicologici" (1921).

Nota 28. Perfino Cristo ha ancora la natura del fuoco («Qui iuxta me est, iuxta ignem est» eccetera. ORIGENES in "Jerem. hom.", XX, 3); ugualmente lo Spirito Santo.

Nota 29. Il materiale è raccolto in "Psicologia e alchimia" (1944) ptt. 2 e 3. Mercurius come servo nella parabola di Eirenaeus Philathea: "Erklärung der Riplaeischen Werke" (1741) pp. 132 sgg.

Nota 30. GEORG KOEPGEN, "Die Gnosis des Christentums", 1939, pp. 315 sgg.

Nota 31. Per il "lapis" come "mediator" e "medium". cfr. "Tractat. Aureus cum scholiis", Manget, «Bibl. Chem.», 1, 408 b, e "Art. Aurif.", 1572, p. 641.

Nota 32. “Tipi psicologici” (1921) definizione «Anima»; “L’Io e l’inconscio” (Universale scientifica Boringhieri, N. 21) pt. 2, cap. 3 in fine.

Nota 33. “Hos.”, 1, 2 sgg.

Nota 34. Cfr. FENDT, “Gnostische Mysterien”, 1922.

Nota 35. HENNECKE, “Neutestamendiche Apokryphen”, p. 593, 12.

Nota 36. CLEMENS, “Strom.”, III, 13, 92, 2.

Nota 37. MECHTHILD VON MAGDEBURG, “Das fliessende Licht der Gottheit”, 1909.

Nota 38. RICHARD SALOMON, “Opicinus de Canistris”, 1936.

Nota 39. Cfr. l’accusa del vescovo Asterio (FOUCART, “Mystères d’Eleusis”, cap. XX). Secondo il resoconto di Ippolito, l’ierofante, per mezzo di una bevanda di cicuta, si rendeva addirittura impotente. Simile significato hanno le autoevirazioni sacerdotali nel servizio della Dea madre.

Nota 40. Una descrizione più dettagliata di questi processi si trova in “L’Io e l’inconscio” cit.

Kore

di K. Kerényi

"a Dildil e a Lucia".

«Come un uomo potrebbe sapere che cosa sia una donna? La vita della donna è totalmente differente da quella degli uomini. Dio ha fatto così. L'uomo è sempre lo stesso sin dalla sua circoncisione fino alla sua vecchiaia. Egli è il medesimo prima del suo primo incontro con una donna e dopo. Il giorno in cui una donna conosce per la prima volta l'amore, spezza la sua vita in due. Quel giorno, essa diventa un'altra. L'uomo, dopo il suo primo amore, rimane quello che era prima. La donna, dopo il giorno del suo primo amore, è un'altra. E così rimane per tutta la vita. L'uomo passa la notte insieme con una donna e passa via. La sua vita e il suo corpo restano sempre gli stessi. La donna concepisce. Quale madre, essa è un'altra che la donna senza figli. Essa, innanzi tutto, porta per nove mesi nel proprio corpo le conseguenze di quella notte. Nella sua vita cresce qualcosa che non ne scomparirà più. Essa, infatti, è madre. Essa è e rimane madre anche se suo figlio, anche se tutti i suoi figli muoiono. Perché essa ha portato il bambino sotto il cuore. Dopo però, quando il bambino è già nato, lo porta entro il cuore. E dal cuore egli non uscirà più. Nemmeno quando sarà morto. Tutto questo l'uomo non lo conosce; egli non ne sa niente. Egli ignora la differenza che passa fra il tempo prima dell'amore e quello dopo l'amore, fra quello prima della maternità e quello dopo la maternità. Egli non può sapere niente. Soltanto una donna può sapere questo e parlare di questo. E' perciò che noi non permettiamo nemmeno che i nostri mariti intervengano con le loro parole nelle nostre faccende. La donna può fare una sola cosa. Essa può stare attenta a sé. Essa può comportarsi decentemente. Essa deve essere sempre come è la sua natura. Essa deve sempre essere fanciulla o essere madre. Prima di ogni amore essa è fanciulla, dopo ogni amore

essa è madre. Da questo puoi vedere se essa è una buona donna».

Queste parole di una nobile donna abissina, riportate dal Frobenius in uno dei suoi più bei libri, “Der Kopf als Schicksal” (La testa come destino, München, 1924, p. 88), siano messe qui a titolo di motto, per preparare e confermare ciò che verrà esposto nello studio su Kore. Esse stiano qui anche in ricordo di quel grande uomo, la cui opera di vita stimola lo studioso delle civiltà e delle mitologie a proseguirla e lo spinge a prendere posizione di fronte ad essa.

1) L’Anadyomene.

Il Rinascimento fiorentino si è affezionato ancor di più agli inni onierici che non ai due poemi epici. Marsilio Ficino, l’interprete di Platone, ha preparato prima di tutto la versione degli Inni, quelli omerici e quelli orfici. E’ noto che egli li sapeva anche cantare «all’antica». Un altro spirito eminente dell’umanesimo fiorentino, Angelo Poliziano, trascrive nelle sue “Stanze” un Inno ad Afrodite - quello che non è né il più lungo né il più corto tra quelli attribuiti ad Omero. Si direbbe quasi che egli ne fa una pittura in stile rinascimentale - se non ci fosse, a farlo effettivamente, proprio un pittore, che ci serve dell’aiuto poetico del Poliziano: Botticelli (1). “La nascita di Venere” non è il titolo giusto del quadro. Questo rappresenta piuttosto l’arrivo di Afrodite a Cipro, secondo l’Inno omerico, l’arrivo di Afrodite fra noi, nell’età moderna, secondo il significato e l’importanza che ha questo capolavoro nel. la nostra cultura. Nel quadro del Botticelli vi è almeno altrettanta mitologia viva, quanta ve n’è nell’Inno omerico (2).

La nascita di Afrodite è diversa: cruda e profondamente impressionante, essa, nella sua primitività, è estranea sia allo stile della poesia omerica, sia a quello del Botticelli. La mutilazione di Uranos, la sua virilità gettata nel mare, tutti gli orribili precedenti, la mitologia titanica dello stato pre-iniziale: tutto ciò come se fosse stato spazzato via. L’unità del momento mitologico primordiale in cui il

procreatore e il procreato erano identici nel grembo materno dell'acqua, si era scomposta già in Esiodo, diventando processo e narrazione. Già Esiodo parla di acque portatrici - come il mito di Maui, fanciullo divino dei Polinesiani -, di onde che portano lungamente la dea. Alla fine, dalla bianca schiuma è uscita la fanciulla che da quella ha preso nome: "aphrós" significa schiuma ed Aphrodite è la dea. Questa etimologia antica, già esiodea, attingeva la sua attendibilità da una grande visione mitologica, che doveva essere ancora più antica: dall'immagine dell'Anadyomene, la dea che emerge dalle onde. Le raffigurazioni dell'arrivo di Afrodite sono già al di là di questa visione. Il dolce soffio dell'aura spinge la grande dea già nata, verso una delle sue isole sacre o - nel quadro del Botticelli - verso la terraferma.

La morbida schiuma che trasporta Afrodite è un simbolo della sua nascita confacentesi allo stile omerico, come la conchiglia a quello del Botticelli. I poeti latini sono i primi a raccontare che Venere è nata da una conchiglia, oppure che in una conchiglia ha attraversato il mare. Raffigurazioni antiche mostrano la dea come se crescesse da una conchiglia. Non è necessario credere con il grande filologo Usener (3) che la formazione della perla sia servita da fondamento e spunto al sim. bolo. Più tardi anche quest'immagine si innesterà in quell'altra, antichissima. Originalmente però un'altra specie di conchiglia, e non quella delle perle, era l'animale sacro di Afrodite a Cnido (4). La conchiglia è in generale l'esempio e l'espressione più immediata e più evidente per i nostri sensi, delle qualità afroditee dell'elemento umido. La poesia di stile omerico è troppo spirituale per poter servirsi di questo simbolo. Poliziano era troppo sensuale per potersene dimenticare. In Botticelli Venere sorge dalla conchiglia in un modo che fa capire, come la conchiglia appartenga alla dea; tuttavia questa la lascia dietro le spalle, insieme con tutta la mitologia primordiale che Poliziano ha ancora rinarrato sulle orme di Esiodo.

Sorgendo dalle profondità del mare, da una conchiglia, - spinta dai venti e accolta dalla dea della terra dalle vesti variopinte, - arriva

Afrodite Anadyomene. Ecco un aspetto della Fanciulla, della “Protogonos Kore”. Il quadro del Botticelli aiuta noi moderni a rievocar l’Anadyomene. Ed è lei che bisogna rievocare, se si vuole comprendere le dee dei Greci. Lei è la più vicina alle origini.

2) Paradossalità dell’idea mitologica.

All’uomo religioso del mondo ellenico, le divinità apparivano sin da Omero in una forma di classica perfezione. Tuttavia esse non sembravano mere invenzioni e creazioni di artisti, bensì divinità vive in cui si poteva credere. Esse si possono comprendere il meglio come eterne “figure”, come grandi “realtà del mondo”. «Fondamento della loro potenza è la loro verità» (5). Come psicologi, possiamo sottolineare che questa verità è sempre “una realtà che si affaccia all’anima” (6); come storici, aggiungiamo che l’efficacia della realtà psichica. di simili verità -come pure di tutte le verità - si modifica con il tempo (7); partendo dalla conoscenza degli organismi vivi, noi possiamo definire la modificazione dell’intensità con cui quelle figure agiscono sull’uomo, come un deperire naturale: ma la struttura intima e convincente per se stessa delle classiche figure divine greche rimane incrollabile, atemporale.

Si potrebbe paragonarle a quelle formule che esprimono con chiarezza e precisione l’equilibrio di immani forze cosmiche, formule che colgono il mondo in ogni suo aspetto, come in una situazionelimite, presentandolo allo spirito in modo da far pensare che il minimo spostamento di quell’equilibrio possa provocare il crollo dell’universo. Ogni legge di natura rappresenta uno di questi aspetti d’equilibrio del mondo ed è nello stesso tempo accessibile allo spirito nella formula matematica di una situazione-limite.

Così pure quelle figure divine. In Apollo la massima chiarezza e l’annientante oscurità della morte, spinte agli estremi limiti, si equilibrano, anzi, nella profondità, esse s’incontrano in una perfetta identità (8); in Dioniso vita e morte (9); in Zeus, violenza e diritto (10)

sono in uguali rapporti - per accennare solo ai tre più grandi dèi. Nei confronti del cosmo intero, queste figure divine sono aspetti del mondo; per se stesse, esse sono delle totalità (11), «mondi» che, essi stessi, hanno degli aspetti, aspetti contrastanti, appunto perché nella loro struttura essi rappresentano l'equilibrio dei contrasti.

Siffatte divinità possono affacciarsi allo spirito come evidenze, vale a dire esse si possono conoscere solo per via di rivelazione immediata (12). Esse non si formano gradualmente da qualcosa di altro genere. E viceversa: non è concepibile né credibile un dio che non sia apparso allo "spirito" e non sia mai stato un'immediata rivelazione spirituale. La possibilità delle figure divine greche, il fondamento della loro credibilità consiste nel fatto che esse sono simili ad idee. Ove lo studioso di storia osi mettersi nella posizione che cor. risponde a questa conoscenza, ove egli abbia il coraggio di concepire spiritualmente ciò che è spirituale, e la religione come religione, egli s'imbatte subito in una paradossalità. Egli arriva facilmente così lontano nella preistoria delle divinità greche, che l'equilibrio sopra menzionato gli si scioglie quasi davanti agli occhi e i netti contorni si confondono. "Artemis" è presente tanto nella inviolata forza dei giovani animali, quanto negli orrori del parto. Nella classica figura della dea, questi orrori e quell'inviolata forza stanno ai limiti: in equilibrio (13).

Più si risale nella preistoria della dea, più si sente come si volatilizzano quei contorni che sono connessi con il nome «Artemis». La "situazione-limite" si allarga per diventare una "zona limitare" tra la maternità e l'esser fanciulla, la gioia di vivere e la gioia di uccidere, la fecondità e il carattere infero. Più si è coscienti del fatto che il divino delle figure divine si può intuire solo nell'evidenza di un'"idea", solo nell'immediata rivelazione spirituale, più si accusa qui una difficoltà. La maggior parte degli studiosi, difatti, non si fida di ammettere figure divine simili ad idee, quando riflette sui fatti poco ideomorfi della preistoria della religione greca, a noi accessibile.

Ciò di cui si tratta qui è un paradosso, ma non un'impossibilità: è

l'evidenza di qualcosa che paragonato a un'idea è oscuro, ma in confronto delle cieche sensazioni è tuttavia simile ad un'idea - la rivelazione di qualcosa che è ancora "chiuso come un bocciolo di fiore". Le idee mitologiche più antiche sono, infatti, come i boccioli. Così soprattutto l'idea della genesi e delle origini: idea che ogni essere esperimenta nella propria genesi e che in tal modo quindi si realizza sempre di nuovo. Nella mitologia, essa assume la forma di prodigiosi esseri primordiali: sia che in quell'essere padre e figlio, primo procreatore e primo generato s'identifichino, sia che il destino femminile sia la similitudine e la forma d'espressione della genesi e dell'origine. Zeus, Apollo, Dioniso, Hermes, Asklepios ed Herakles - tutti possono essere considerati come sviluppi di un Fanciullo mitologico che, originariamente, riuniva in sé generatore e generato (14). La stessa idea, sotto l'aspetto del destino femminile, appariva ai Greci ugualmente in una figura simile a un bocciolo. Ciò che in essa vi era comune con il bocciolo, si esprime già nel fatto che essa si chiamava per lo più semplicemente "Kore": la dea «Fanciulla».

La dea Kore è un esempio opportuno per far comprendere un'idea mitologica primordiale proprio nel suo carattere che ricorda i boccioli di fiore: la sua capacità di schiudersi e svilupparsi e d'altra parte di racchiudere e formare in sé un cosmo particolare. Una siffatta idea può essere paragonata anche al seme: abbiamo da comprendere la struttura dell'«abisso del seme». Frattanto mai dobbiamo dimenticarci completamente dell'immagine dell'Anadyomene. Se la struttura spirituale intuita armonizzerà con la sua immagine, ciò ci darà la prova che la nostra comprensione è aderente alla realtà viva.

3) Fanciulle divine.

Le dee fanciulle sono molto più caratteristiche della religione greca dei fanciulli divini, e forse anche più delle figure di giovani. Le fanciulle divine sono un tratto talmente essenziale di quella religione, che essa non può essere definita né una «religione del padre», né una

«religione della madre», né la sintesi di questi due tipi. Sembra come se l'ordinamento olimpico avesse spostato in secondo piano le grandi dee madri solo per dar tanto maggior risalto alla divina Kore. Nella sfera più intima dell'ordinamento divino ellenico - sia sull'Olimpo sia nel piccolo cosmo di qualche città - non tanto Hera, la sposa, condivide la sovranità di Zeus, quanto piuttosto la figura tutt'insieme maschia e femminile di Pallas Athena.

Nel Peloponneso la veneravano anche come «Madre Athena» (15), ed essa, per le regioni attiche, era per eccellenza la «Madre» (16). Tale denominazione tuttavia non definisce il suo carattere che non poteva trovare un'espressione più appropriata del termine «Kore». Così infatti la chiamavano più spesso che non con quell'altra parola che ugualmente significa fanciulla: Parthenos. Perfino la moneta che portava la sua immagine, nel linguaggio degli Ateniesi era la "Kore" (17). Il fatto che essa era una «fanciulla» non faceva pensare necessariamente a una madre di cui fosse stata figlia. La dea Metis che avrebbe potuto essere sua madre, era scomparsa in Zeus, e Pallas era nata dal padre (18). Ancora meno si sottintendeva il riferimento ad un uomo cui essa avrebbe potuto esser destinata o toccare in sorte, come altre fanciulle. Pare che per la prima volta nella fanciulla Athena l'idea divina dei Greci si sia liberata di ogni momento sessuale, senza perdere con ciò una caratteristica che di solito è propria a divinità maschili, come Zeus e Apollo: la pura forza spirituale (19).

Alla periferia dell'ordinamento olimpico regna un'altra figura di fanciulla: "Artemis". Anche lei è "Kore" e "Parthenos". Il "suo" carattere di fanciulla però esprime qualcosa di diverso da quello di Athena (20). Il suo mondo è il selvaggio mondo della natura e le grandi realtà che in lei sono in equilibrio - l'inviolata forza verginale e gli orrori del parto - regnano in un aspetto pura. mente naturale e femminile del mondo (21). Il carattere di fanciulla di Athena escludeva la possibilità di cadere in preda ad un uomo: quello di Artemis la presuppone. I rapporti della Kore Artemis con la propria madre sembrano meno intimi di quelli della Kore Persefone con

Demeter. Tuttavia, rievocando la figlia, non ci si dimentica di Leto: anche lei è presente per godere la danza di Artemis (22). Grandi mitologi antichi, come Eschilo (23), o conoscitori di antichi mitologemi come Callimaco (24), si permettevano l'allusione che qui veramente si trattasse di una sola Kore e di una sola madre: della figlia di Demeter, si chiamasse essa Artemis oppure Persefone.

"Persefone", la dea greca chiamata per eccellenza Kore o Pais ("e pàis"), si distingue nello stesso modo da Athena e da Artemis. Essa non è Kore per star al di fuori di ogni riferimento femminile - fuori, dunque, del rapporto con la madre e con l'uomo - bensì per esprimere questi riferimenti come due forme di esistenza al loro limite estremo: in un equilibrio in cui una di queste forme d'esistenza (la fanciulla presso la madre) appare come vita, l'altra (la fanciulla presso l'uomo) come morte. Madre e figlia formano qui un'unità di vita in una situazione-limite: un'unità di natura che porta in sé, ugualmente per natura, la possibilità di spezzarsi. Persefone, quale fanciulla, è una figura affine ad Artemis. Essa potrebbe essere una di quelle compagne di Artemia che incorrono nella morte per esser state infedeli al proprio destino di esser fanciulle. Essa realizza questa possibilità come la propria essenza: senza colpa.

Athena ed Artemis, compagne di giuoco di Persefone erano presenti al ratto di questa (25): così il mito stesso unisce le tre variazioni sul tema «Kore» in una sola scena. Artemis e Persefone appaiono come due aspetti della medesima realtà. Artemis è l'attiva. Essa porta in sé la morte in forma di uccisione: essa è, secondo Omero, una leonessa per le donne (26), come in Arcadia e in Attica essa era anche un'orsa (27). Persefone è completamente passiva. Essa sta cogliendo fiori quando il signore degli inferi sopraggiunge per rapirla. Sono fiori dal profumo denso e pesante, fiori del deliquio come il narciso (28). Mai i poeti s'ingannavano sulla pienezza di significato di questa scena. Per gli uni (29) quei fiori erano «cani dell'inferno», "hell-hounds on her heels…" Per gli altri (30): "Persephone gathering flowers, Herself a fairer flower…" Kore stessa è un essere destinato a un'esistenza di

fiore, a un’esistenza che non si potrebbe descrivere meglio di quanto l’abbia fatto uno dei poeti citati (31):

a little torrent of life
leaps up to the summit of the stem, gleams, turns over round the bend of the parabola of curved flight,
sinks, and is gone, like a comet curving into the invisible.

Così sembra che Persefone essenzialmente significhi: stare sul limite dell'Hades il che - per essere nello stesso tempo il raggiungimento di un apice - implica anche che quel momento di permanenza sul limite c'è stato, e già non è più. Così perfettamente “ideomorfa” sarebbe questa figura di Kore, un'idea poetica così pura e chiara come una formula matematica - se qui tutto non fosse che “allegoria”. Allegoria del destino della donna: il limite dell'Hades allegoria della linea divisoria fra la vita di fanciulla e l'«altra vita», mentre il rapitore, re degli inferi, soltanto una forma di espressione per il fidanzato e l'uomo. In realtà la cosa non è così semplice. I monumenti del culto di Persefone dimostrano che tutto ciò ha un significato anche in senso inverso. Nella maniera più seria la Kore viene venerata quale “regina degli inferi”: il ratto della sposa è su questo piano allegoria della morte. Il cadere della fanciulla in preda all'uomo e il passaggio del limite dell'Hades, per essere allegorie, sono allegorie equivalenti: l'uno può stare in luogo dell'altro e viceversa.

Un'equivalenza di questo genere non vi può essere che sempre in una sfera determinata, nell'ambito di una connessione spirituale immediatamente intuita che abbia potuto fondere i fatti più disparati - come in questo caso nozze e morte - in un'unica “idea complessiva”. Le idee mitologiche sono condensazioni come boccioli -di siffatti contesti. Ed esse racchiudono in sé sempre qualcosa di più di quanto si possa pensare anche in modo non-mitologico. Così anche la Kore che finora abbiamo considerato unicamente sotto il suo aspetto “più umano”: un essere che all'apice della vita inviolata cade vittima al destino - così Persefone ci sta ora davanti agli,occhi - a un destino che nel compimento significa morte e nella morte regalità.

4) Hekate.

La più antica descrizione del ratto di Kore si trova al principio dell’Inno omerico a Demeter. Il poeta anonimo comincia a cantare di Demeter, la grande dea materna -«di lei e di sua figlia». «Le due dee» - “to dèo” - così esse venivano chiamate ad Eleusi, luogo sacro la cui celebrità l’Inno vuole spiegare. Esse vanno considerate come una “figura doppia”: l’una metà quale idea, integra e fonda l’altra. In questa connessione Persefone è soprattutto la “Kore di sua madre”: e senza di lei Demeter non sarebbe “meter”.

Persefone appare altrettanto conforme a un’idea in un’altra connessione: quale metà di un’altra figura doppia - la coppia regnante degli inferi. “Kore del proprio sposo” (come pressappoco infatti viene chiamata la corrispondente figura tessalica: Kore di Admetos) (32), essa appartiene “all’uomo”, Hades, cui Zeus l’ha data. La trinità Madre-Kore-Rapitore s’inquadra in modo chiaro e naturale nel mondo di Zeus. La chiarezza e naturalezza e inquadramento nel mondo di Zeus si addicono allo stile omerico dell’Inno.

Tuttavia, accanto a madre e figlia, anche una terza dea ha una parte considerevole. Il ratto avvenne, secondo l’Inno, in un luogo lontano, sulla pianura ai piedi del mitologico monte Nysa, dove Persefone stava giocando con le figlie di Okeanos. Questo luogo però fa parte ancora del nostro mondo, in cui splende il nostro sole, il più fidato testimonio oculare a cui Demeter potrà rivolgersi. Come il sole, anche quella terza dea pare appartenga a questo mondo: Hekate. Nel momento in cui il sole vede il ratto, essa è nella propria grotta. Essa sente soltanto la voce della rapita. Si crede di poter riconoscere in essa una rappresentante della “Luna”, tanto più che la dea anche altrove è in stretti rapporti con quest’astro (33).

D’altro canto essa appare un’altra forma di Demeter stessa. Essa sente la voce della rapita, come la sente Demeter. Essa, «con la luce nella mano» incontra Demeter e le domanda del rapitore, con parole

che in una variante orfica dell’Inno sono parole di Demeter stessa. Secondo il poeta omerico esse vanno insieme a trovare il Sole, il testimonio oculare. Esistono però due variazioni del mitologema: nell’una è Demeter (34) a scendere agli inferi in cerca di Persefone, nell’altra è Hekate (35). Quando poi madre e figlia si sono nuovamente ritrovate, riappare nel. l’Inno anche Hekate per accogliere la Kore, e per restare d’allora in poi la sua compagna. Essa è altrettanto inseparabile da Persefone, quanto lo è Demeter. “Gaia”, la terza madre, non è nell’Inno collegata in alcun modo con Demeter: essa aiuta il rapitore. Tanto più risalta la connessione di Hekate con la doppia figura Demeter-Kore.

Nell’Inno le tre dee - Madre, Figlia e la dea lunare Hekate - formano un gruppo strettamente connesso, una trinità di figure particolari e fra di loro inconfondibili. Sui monumenti di culto esse si possono già confondere più facilmente. Più facilmente, anche perché la fiaccola è un attributo di tutt’e tre. Questo attributo corrisponde all’epiteto “Phosphoros” di cui Hekate si orna più d’una volta (36). Essa dunque è chiamata esplicitamente «portatrice di luce».

L’Inno omerico chiama la fiaccola che essa porta in mano “sélas” (luce) e non un mezzo lustrativo come i moderni vorrebbero interpretare questo simbolo evidente. «Portar luce» è indubbiamente una funzione essenziale della dea. La fiaccola però non è caratteristica soltanto di Hekate, ma ha una parte importante e significativa anche nel culto di Demeter e Persefone. Qui troviamo una fiaccola o due fiaccole nelle mani della medesima dea, tre fiaccole l’una accanto all’altra (37), una fiaccola con una croce alla sommità e con quattro lumi (“crossed torch”), quali attributi sia di Demeter sia di Persefone (38). Questa ricchezza di forme dimostra che si trattava di un’espressione e non dell’impiego d’un mezzo, di un simbolo e non di uno strumento a fini pratici. Nell’Inno stesso Demeter porta due fiaccole ardenti (39). Un’ulteriore indagine condotta fuori del mondo strettamente omerico di Zeus prova che l’apparenza, secondo cui Hekate è quasi un’altra Demeter, non inganna.

Nel corso della storia religiosa greca avviene che anche in zone in cui la sovranità di Zeus della religione omerica si è già da tempo imposta, s’incontrano delle figure divine che alla periferia del mondo culturale ellenico hanno conservato la loro originaria forma preomerica. Così arriva ad Atene da straniera, “Pheraia”, la grande dea della città tessalica Pherai. In questa dea portatrice di fiaccole gli Ateniesi hanno ritrovato la propria “Hekate” (40), mentre la Pheraia, a casa sua, in Tessaglìa, non era altro che la stessa Demeter (41). Si considerava però come Hekate anche la figlia di Pheraia, e precisamente come un’altra Hekate, differente dalla grande dea di Pherai e tuttavia affine alla madre (42): Demeter e sua figlia, in una forma più antica di quella omerica ed attica, hanno, dunque delle caratteristiche che le fanno apparire tutt’e due quali Hekate. Oppure, considerando la questione dall’altro lato: i Greci hanno dato il nome Hekate a una dea che riuniva nella ma figura rapporti con la Luna, carattere demetrico e tratti della Kore. E non soltanto tratti di Persefone, ma anche di Artemis. Essa veniva invocata quale figlia di Demeter, e quale figlia di Leto (43). Hekate ed Artemis, Trivia e Diana, sono spesso nomi equivalenti nella letteratura antica, così che non si ha il diritto di ritenere quest’equivalenza completamente infondata, come neppure la nota identificazione di Persefone con la Luna (44) e di Diana con Luna (45).

L’idea-bocciolo della connessione di tre aspetti del mondo uno da fanciulla, uno materno e uno lunare - sta sullo sfondo della trinità di dee dell’Inno omerico. In questo Hekate ha una parte subordinata che corrisponde alla sua posizione marginale nel mondo di Zeus. Tuttavia, anche sotto la sovranità di Zeus e anche in quella posizione subordinata, essa conserva i segni distintivi di quella figura più antica che aveva preceduto la Hekate dei tempi storici. Un segno di questo genere è anzitutto la “essenza triforme” che nella raffigurazione artistica si presenta relativamente tardi (46), ma in via indiretta è documentata già in Esiodo. Il poeta della “Teogonia” celebra la dea quale grande sovrana di “tre” sfere: la terra, il cielo e il mare (47).

Esiodo dice pure che la dea era in possesso di questo triplice regno già nei tempi titanici, prima di Zeus e del suo ordinamento. Il nuovo signore del mondo l'ha onorata, lasciandole il potere antico.

La forma classica di Hekate - posta su un triangolo e con tre facce rivolte in tre direzioni - è un elemento rigido, isolato e insolito del mondo greco. Si cercava di sciogliere la rigidità di quest'immagine di Hekate, sostituendo alla triformità di una sola dea tre figure di fanciulle danzanti. Al principio fondamentale della struttura - il caratteristico numero 3 - i tempi posteriori si attengono ancora di più dell'età esiodeo-classica. Il fatto che gli "hekateia" venivano posti all'incrocio di tre vie e che questi punti erano considerati come particolarmente sacri a Hekate, non contraddice all'interpretazione cosmica esiodea del numero 3: ogni trivio indica chiaramente e visibilmente la possibilità di una tripartizione del mondo. Ma Hekate, signora degli spettri, ricordava ugualmente ai Greci, che la tripartizione doveva lasciar posto accanto al mondo ordinato di Zeus anche a una sfera caotica, in cui l'amorfità del mondo originario sopravvivesse, quale mondo degli inferi. Il polimorfismo, qual è quello di Hekate, significava sempre per i Greci qualcosa di infernale. Intanto, sembra che in un periodo più antico - prima cioè che i tre volti di Hekate si irrigidissero nel noto tipo degli "hekateia" - i tre aspetti fossero altrettanti aspetti del mondo, altrettante sfere e altrettante possibilità di sviluppi di un'unica e identica idea, considerate racchiuse come in un bocciolo. Perciò l'intima connessione delle tre figure Demeter, Kore, Hekate -e, conseguentemente, anche l'ideabase più profonda del mitologema che prende forma nell'Inno s'intuiscono proprio attraverso la figura della dea "apparentemente" più insignificante, la più subordinata delle tre.

Oltre l'aspetto Kore ed oltre i rapporti con la Luna e con un regno infero di spettri, era inerente all'idea di Hekate anche una specie di carattere materno.

Come Artemis o la terra madre stessa, anche lei era (kourotróphoros", "nutrice ed alimentatrice" di tutti quelli che sono

nati dopo di lei (48). Nell’Inno è Demeter che assume questa funzione, quale nutrice del figlio più piccolo del re ad Eleusi. E’ la sua figura quella alla quale Hekate ci riconduce. Nella sua figura si ritrovano quegli elementi che, oltre a quelli già menzionati, si celano ancora nell’idea-base dell’Inno. Soltanto non bisogna perder d’occhio nemmeno per un momento, che non è l’idea della Hekate classica o ancora più tarda quella che corrisponde a quell’idea-base, bensì l’idea di un’originaria “Demeter e Hekate in una persona sola”.

5) Demeter.

La sfera delle realtà umane - qual è il destino di fanciulla e di madre - si allarga nell’Inno a Demeter per mezzo della figura di “Hekate”, in quanto che questa accenna anche a un rapporto con la Luna. La figura di “Demeter” sembra ci riporti nella sfera della più pura umanità. “La déesse mère vouée à l’éternel regret de sa fille disparue” - così lo storiografo dell’arte greca definisce la celebre statua della dea seduta, ritrovata in Cnido (49). Con le stesse parole si potrebbe definire la Demeter dell’inno. Il poeta racconta il ratto subito al principio e da allora in poi la sua opera è piena del dolore e del lutto della madre divina. Anche nel ricongiungimento rimane abbastanza amarezza: Persefone ha mangiato, presso lo sposo, il frutto del melograno, deve passare da lui un terzo di ogni anno (50). Mai la madre potrà riavere interamente la figlia.

Il dolore più “umano” - tuttavia non “meramente” umano. La dea, durante il suo lutto, non permette infatti che il frumento cresca: con la sterilità della terra essa costringe gli dèi a restituirle la figlia. Ed è lei che, una volta placata, permetterà che frutti, foglie e fiori sorgano di nuovo. E’ lei che «permette» che tutto ciò «venga su» (51) - lei, l‘“Anesidora”, la “Chloe” (verdeggiante), la “Karpophoros” (portatrice di frutti). Quale “Horephoros”, essa porta anche la stagione propizia. La scienza si dibatte nel più grande dubbio, se identificarla con la terra o con il frumento o considerarla come una potenza

sotterranea. Tra gli studiosi ci sono partigiani di tutt’e tre le concezioni. Per poter aderire all’una o all’altra di queste, bisogna fissare con più precisione il punto di vista del poeta omerico.

Nell’Inno Demeter stessa dichiara di essere «la più grande utilità e la più grande gioia degli dèi e degli uomini» (52). Non una parola afferma che essa insegni l’utilità dell’agricoltura o la gioia del frumento. Essa poteva fare anche questo (secondo altre fonti l’ha anche fatto), come Afrodite ha potuto insegnare la sua «opera» - l’amore - se ce n’era bisogno. Ma Afrodite comprende in sé l’amore, essa, la grande dea, è il fondamento cosmico e l’idea manifesta della propria opera che essa ci rende possibile e necessaria. Non appena Afrodite diventa una realtà psichica, l’amore è una cosa inevitabile e naturale. Con la stessa naturalezza Demeter comprende in sé, per il poeta omerico, l’idea dell’agricoltura, e il suo destino abbraccia quello del frumento.

La dea non fa vedere come bisogna trattare il frumento: ciò che essa insegna, dopo che la terra fruttifica di nuovo, sono i “misteri di Eleusi”. Il mitico re del luogo e i suoi figli imparano da lei i riti segreti elle il poeta non deve tradire. Chi ha visto quest’indicibile opera di Demeter, è felice: i non-iniziati non avranno una simile sorte nell’oscurità della morte (53).

Questo è tutto ciò che il poeta omerico ci dice. Il frumento, per lui, è un dono evidente della dea. Ciò che però gli uomini ottengono ancora da Demeter, ciò che essa mostra loro particolarmente, è quello che deve essere menzionato, ma è indicibile, “arreton”. Senza un’allusione a questo supremo dono misterioso della dea, l’Inno omerico non sarebbe concepibile. Non si scrive una poesia per dire ciò che s’intende da sé e che è già un tacito presupposto, come in questo caso è la connessione con il frumento (54). Tale connessione fa parte delle solide basi dell’Inno, come le altre connessioni già ricordate: quelle tra nozze e morte, tra fanciulla e luna. Su questa base ovvia riposa quel qualcosa di particolare che la dea fa e mostra. Un simbolo che dietro istruzioni di Demeter veniva mostrato nei misteri eleusini, era

la spiga recisa (55). Il dono “evidente” della dea serve per esprimere ciò che essa manifesta soltanto agli “iniziati”. Per il più intimo nocciolo dell’idea di Demeter, frumento e maternità non sono che veli e vesti naturali. Tutt’e tre gli aspetti il carattere di dea-madre, di dea del frumento e di dea di una conoscenza intuitiva - appartengono alla figura di Demeter, da nessuno dei tre si può prescindere e nell’Inno gli ultimi due sono connessi fra di loro in modo particolarmente stretto.

Anche il singolare comportamento di Demeter, nelle sue funzioni di nutrice come lo descrive l’Inno, sembra risalga a questi due ultimi aspetti. Arrivata, sconosciuta ad Eleusi, la dea offriva i suoi servizi di nutrice alle gentili figlie del re.

Così le si affidava in cura il più piccolo figlio del re, Demophoon. Ogni notte in segreto - essa lo metteva nel fuoco: procedimento curioso, per procurare l’immortalità al bambino. Il poeta omerico paragona il bambino che si trova in questa situazione a un pezzo di legno ardente o a una fiaccola (“dalós”). Forse anche perché egli ricorda la grande importanza della fiaccola nei riti notturni di Eleusi. L’immagine mitologica del bambino nel fuoco (56) è in armonia anche con il fatto che nei misteri si celebrava la nascita di un bambino con l’accensione di grandi luci. La dea, sorpresa nella sua attività misteriosa e terribile, parla in un tono di rivelazione mistica, dell’ignoranza dei mortali (57). Se questi sapessero del bene e del male, capirebbero anche il senso di quel procedimento, mortale solo in apparenza.

Il senso - il bene celato nel male - è qui l‘“immortalità”. Questo è fuori di ogni dubbio. A superfluo sottolineare che il procedimento di Demeter non è «antropomorfo». Esser messi nel fuoco e tuttavia rimanere in vita, anzi, raggiungere l’immortalità - non è un destino umano. La dea oltrepassa i limiti dell’umano: lo fa forse in base alla sua sfera più ampia che comprende in sé anche il “destino del frumento”? Non solo in base al “suo potere”, dunque, ma anche in base alla sua “figura”? Così sembra, infatti, se noi consideriamo che ogni frutto «demetrio» quale alimento umano raggiunge nel “fuoco”

la sua perfezione. Tostato o cotto in forma di pane: il frumento ha per destino la morte nel fuoco. Tuttavia ogni specie di frumento è eterna. «Io non sono morto - così canta il dio del mais degli Indiani Cora del Messico, dopo che l'hanno consegnato al fuoco (58). - I miei fratelli minori (gli uomini) compaiono una sola volta. Non muoiono forse essi per sempre? Io invece non muoio mai, io compaio continuamente (sulla terra)…». Presso un'altra tribù indiana del Messico, i Tahiunares, si fa con il neonato, al suo terzo giorno di vita, qualcosa di simile a quello che i Cora fanno con la pannocchia che rappresenta il dio del mais: si accende un grande fuoco di tutoli e tre volte si porta il bambino attraverso il fumo, verso le quattro regioni del cielo. Fanno così - dice la spiegazione moderna - affinché il bambino cresca e abbia fortuna nella vita, vale a dire: "in raising corn" (59).

Di tutte le analogie raccolte a proposito (60), questa sembra essere la più calzante. Demeter tratta Demophoon, come se questi fosse grano. Certamente però non per farlo diventare un contadino fortunato. La storia di Demophoon - come pure l'intero Inno - allude al fatto che dei doni di Demeter fa parte anche una specie di immortalità, affine a quella che è propria al frumento. Tornano, con ciò, i vecchi problemi; la maternità di Demeter non era da intendere, originariamente, in senso metaforico? Non era la dea, prima di raggiungere un antropomorfismo completo, una «madre del frumento», cioè il frumento maturo stesso, concepito come un essere materno? E sua figlia, allora, non era soltanto apparentemente una fanciulla, mentre in realtà era anche lei un essere di natura vegetale? Nella tarda antichità si voleva interpretare la parola "kóre" quale forma femminile di "kóros" (germoglio, virgulto) (61). Per un'altra interpretazione antica affine, la figlia rapita di Demeter era la semenza (62). La sua scomparsa simile alla morte e il suo ritorno simile alla resurrezione sembrano deporre per una concezione di questo genere. Siffatte interpretazioni figurano anche nell'antichità soltanto come spiegazioni razionalistiche, che nella sfera religiosa hanno un senso inverso: per l'uomo antico religioso il frumento era una forma d'espressione di una

realtà divina indicibile, e non, invece, la grande dea, figlia di Demeter, l'espressione metaforica del frumento. La figura di fanciulla della dea può essere allegoricamente equivalente alla sua figura di frumento; ma equivalente a tal punto che l'una può stare in luogo dell'altra e viceversa. Ambedue le figure alludono a quel che di indicibile cui si riferisce anche il termine, applicato a Kore, di "arretos kóura", la fanciulla innominabile (63).

La figlia tolta alla madre e la spiga recisa sono due simboli di qualcosa di indicibilmente doloroso, inerente all'aspetto Demeter del mondo; ma anche di qualcosa di molto tranquillizzante. L'idea di Demeter implica anche questo tratto rassicurante che la dea rivela ad Eleusi. La totalità dell'idea di Demeter non si limita alle forme e rapporti meramente umani, né si esaurisce nella grande realtà del frumento. Nelle forme di questa realtà nonumana, essa è tuttavia più vasta che non nelle forme meramente umane. La forma del frumento è la forma dell'origine e in pari tempo del risultato, della madre e in pari tempo della figlia, ed è per questo che tale forma accenna, di là del caso singolo, a ciò che è universale ed eterno.

E' sempre il «frumento» ciò che scompare nella terra e ritorna, che nella sua aurea abbondanza viene falciato e tuttavia rimane seme pieno e sano, madre e figlia "tutt'insieme".

Il valore simbolico del frumento, ad ogni modo, è sicuro nella religione di Demeter. La spiga recisa in Eleusi, cinque belle spighe in un tempietto su un vaso apulo (64): i documenti non mancano. Nel loro aspetto «cereale» le due grandi dee chiamate, in plurale, anche "Damateres" (65) - anziché scendere su un grado inferiore, si presentano ancora più grandi, d'un significato più vasto e cosmico.

E' in questo che consiste l'autentico valore religioso di tutto ciò che nelle vicende del frumento poteva ricordare ai Greci le vicende di Persefone. E che cosa non poteva loro ricordarle? In linea di principio a nulla si può negare questa possibilità. Ciò che rimane impossibile, è soltanto il contrario: ridurre cioè tutto il mitologema della madre e della figlia, - l'idea in esso espressa che addensa in sé, come in un

bocciolo, tante connessioni, - “unicamente” alle vicende del frumento, spiegandolo così in un modo esclusivamente allegorico. L’idea non segue mai con precisione un pro. cesso di natura: essa si arricchisce attingendo da quei processi, come pure li arricchisce a sua volta. L’idea prende dalla natura e le dona: è in quel senso che va concepito il rapporto del mito di Persefone con le vicende del frumento.

Oltre ai piccoli misteri di Agrai e a quelli grandi di Eleusi, varie altre feste avevano, in Attica, una relazione con le vicende di Persefone. Due feste cadevano nel periodo della semina: i misteri di Eleusi e una festa di donne da cui gli uomini erano esclusi: le Tesmoforie. Ambedue comportavano il digiuno, sul modello del digiuno di Demeter: ambedue si riferivano quindi alla scomparsa di Persefone, causa del digiuno della madre. Da ciò risulta che era la semina a ricordare ai Greci il ratto della Kore.

Un’altra corrispondenza tra mito e culto conferma la connessione tra semina e scomparsa negli inferi. Le variazioni orfiche del mitologema fanno svolgere l’azione dell’Inno omerico in uno scenario primitivo-primordiale (66). In esse ha una certa parte un porcaro che porta un nome di Hades, “Eubuleus”: egli è testimonio del ratto di Kore, perché la terra inghiotte, insieme con la fanciulla rapita, anche i suoi maiali. A tale racconto corrisponde - come lo dicono le fonti stesse (67) - il fatto che in onore delle due dee si gettavano dei porcellini in un precipizio sotterraneo. Gli autori ricordano quest’uso a proposito dei Thesmophoria, ma anche indipendentemente da questo l’analogia tra il rito eseguito con i porcellini e la semina sarebbe senz’altro chiara.

Il maiale è la vittima caratteristica di Demeter. In una connessione, in cui lo si destina per le Eleusinie, l’animale è chiamato “délphax” (68): l’«animale-utero» della terra, come il delfino è l’«animale-utero»del mare (69). A Demeter normalmente si sacrifica una scrofa gravida (70): alla dea madre si addice l’animale madre; alla figlia rapita otto terra, il porcellino gettato nel precipizio. Come simboli delle dee, “maiale e frumento” stanno in perfetto parallelismo. Persino

la putrefazione degli animali precipitati nel burrone rientra nella connessione del culto: i resti putrefatti venivano ricuperati, posti sull'altare ed impiegati per rendere più efficace la semina (71). Un tale rilievo dato alla putrefazione nel parallelismo tra maiale e semina ci ricorda il fatto che anche il frumento "si imputridisce" sotto terra, proprio nel periodo in cui - in questo stato di morte feconda - esso rappresenta la permanenza di Kore nel regno dei morti.

All'idea di Demeter non manca quindi neanche il momento della putrefazione, connesso con il soggiorno sotterraneo della Kore. Alla luce del mito di Persefone, la feconda morte del frumento - messa in rilievo per mezzo dei particolari del sacrificio dei porcellini - assume un valore simbolico. Allo stesso modo in cui essa, alla luce di un'altra idea, è diventata ugualmente una similitudine: «Se il granello di frumento caduto in terra non muore, resta solo: se invece muore, fruttifica abbondantemente» (72). Frumento e porcellino, caduti in terra e in preda alla putrefazione, alludono a un avvenimento mitologico, e, visti alla luce di questo, si trasfigurano, acquistando un senso più profondo e trasparente.

Fino a questo punto, e non oltre, le fasi del processo di natura corrispondono allo svolgimento dell'idea mitologica. Persefone passa un "terzo" dell'anno negli inferi. La morte feconda del frumento dura per altrettanto tempo? Già molto prima i nuovi seminati verdeggiano sui campi (73) mentre Demeter, la madre orgogliosa del frutto maturo, appare molto più tardi nelle sue vesti ornate di spighe dorate. Secondo il mito le semenze immediatamente dopo la separazione dalla madre dovrebbero tornare nella terra, luogo della loro morte e risurrezione. Era, infatti, così, nelle condizioni originarie, quando cioè il frumento cresceva in istato selvaggio. Il mitologema potrebbe essere anche così antico e ricollegarsi più facilmente a quel processo naturale che non al processo artificiale. E' vero che già nella prima antichità si praticava l'uso di conservare il frumento in magazzini e in vasi, quasi nelle forme del seppellimento: la semenza veniva conservata abitualmente per quattro mesi (74). Ma questo avveniva prima della sua

putrefazione e della sua risurrezione. Quest'uso non ha nulla a che vedere con il mito. Il frumento nelle caverne di dispensa in Eleusi faceva parte del tesoro del tempio di Demeter e doveva servire per un periodo più lungo…

Il terzo dell'anno non si spiega dunque in questa maniera, considerandolo cioè come l'allegoria di un procedimento agricolo. La tripartizione ha le sue basi in quella forma più antica della grande dea Demeter, in cui questa poteva esser chiamata anche Hekate ed era signora delle tre parti del mondo. I suoi rapporti con la luna, con il frumento e, con il regno dei morti sono le tre caratteristiche fondamentali della sua figura. E il numero sacro della dea è in modo particolare quello degli inferi: il numero 3 domina i culti ctonii dell'antichità (75). La tripartizione dell'anno nel mito di Persefone non corrisponde al processo dì natura, bensì a un'idea mitologica.

6) Persefone.

Una divinità che ha molti aspetti, può facilmente dare l'impressione che essa sia limitata a quel solo aspetto in cui essa appare a chi la stia considerando. Questo è il caso della grande dea che poteva avere anche il nome di Hekate. Nel suo aspetto «Persefone» essa risale all'idea greca della non-esistenza (76), nel suo aspetto «Demeter» essa è la forma ellenica dell'idea della madre di tutti gli esseri. Chi fosse portato a considerare le divinità greche come forme pure, dovrebbe in questo caso tenersi a una dualità di dee fondamentalmente differenti. Dovrebbe tuttavia comprendere che l'idea religiosa greca della non-esistenza è, in pari tempo, un aspetto-radice dell'esistenza (77). Questa comprensione gli farebbe capire anche l'unità «radicale» delle due figure così differenti e tuttavia così strettamente connesse. Chi invece non è disposto ad adottare una simile maniera di vedere, propenderà per ammettere un collegamento accessorio ed estrinseco di due dee originariamente indipendenti.

Per un collegamento accessorio manca, intanto, ogni testimonianza, mentre la connessione è tutt'altro elle superficiale. Proprio nel luogo

dove questa, secondo le ipotesi moderne, si sarebbe dovuta realizzare, cioè precisamente ad Eleusi, si può vedere quanto intimamente Kore appartenga a Demeter. La figlia, quale dea originariamente indipendente dalla madre, è assolutamente inconcepibile, mentre - come vedremo - è molto più facilmente concepibile un'originaria identità di madre e figlia. La figura di Persefone si manifesta essenzialmente in un'azione che, nello stesso tempo, è anche la storia del dolore di Demeter. L'esistenza della figlia si accende nell'esistenza della madre, per spegnersi di nuovo:

turns over round the bend of the parabola
of curved flight,
sinks, and is gone…

La Kore di fronte a Demeter è paragonabile a quella che è "Hebe" di fronte alla grande dea "Hera". Nell'antica Arcadia (78) anche Hera appariva in tre figure: fanciulla ("pais"), sposa nella pienezza delle sue condizioni ("telèia") e donna in condizioni tristi e dolorose ("chéra"). In Hebe essa, pur essendo già "telèia", si è conservata la propria figura di fanciulla, la "Era pàis", quale sua compagna (79). Questa è la sua forma d'espressione statica e plastica, mentre la sua forma discorsivo-mitologica è il racconto secondo cui Hera esce sempre nuovamente vergine dal bagno nella sorgente Kanathos: madre di Hebe, essa porta ancora in sé la Hebe. Da "Chéra" invece essa assume dei caratteri che ricordano il lutto e l'ira di Demeter.

Il paragone con Hera e sua figlia può servire qui da pura analogia, senza portarci a sollevare la questione, se anche queste due dee sono degli sviluppi di una medesima idea mitologica della dea madre-figlia. Le forme antichissime di Demeter dimostrano direttamente, come questa dea avesse portato sempre in sé anche la propria figura di fanciulla. L'Arcadia conosceva due di queste forme di Demeter, o meglio, una sola sotto due nomi: una dea primordiale che corrispondeva, nella sua ira, sia alla «Era chéra", sia all'afflitta madre

eleusina (80). In Phigalia essa è la Nera (“Deméter mélaina”); a Thelpusa, Demeter Erinys. In ambedue i luoghi si narrava di lei la stessa storia sacra: una storia che esprime in modo mitologico, ma non per questo meno chiaro, l’unità radicale della primitiva Demeter e della primitiva Kore. Si tratta del mitologema delle nozze della primitiva dea riluttante; se ne trova la più nota variante all’inizio del poema ciclico “Kypria”

(81). In questa variante la sposa - la Kore primitiva - si chiama “Nemesis”, lo sposo e rapitore è Zeus. Perseguitata dalle brame amorose dà dio, la dea si trasformava in animali della terra, del mare e dell’aria. In questa ultima forma -uccelli selvaggi di un primitivo mondo palustre - lei, oca selvaggia, lui cigno - i due esseri primordiali divini celebravano infine le loro nozze di ratto. Queste nozze, infatti, erano e rimanevano un ratto. La dea non si è lasciata persuadere dall’amore, ha ceduto alla violenza, restando perciò per sempre la vendicatrice irata: Nemesi. La Kore da lei nata si chiama “Helena”. La figlia ha dei caratteri che ricordano Artemis e che le derivano dalla madre somigliante ad Artemis nella sua qualità di sposa riluttante, ed ha anche dei tratti afroditici che spiegano il suo destino di venir ripetutamente rapita. Ma sia nell’esser rapita sia nella vendetta che costò la vita a tanti mortali, essa non è stata che una replica della madre. Helena è la “giovane Nemesi” che eternamente invita al ratto ed eternamente si vendica dell’esser rapita.

Della Demeter, il cui soprannome Erinys ha un significato equivalente a Nemesis, in Arcadia si raccontava qualcosa di simile. Anche lei era perseguitata da un dio: Poseidon, il cui nome significa semplicemente che egli è diventato sposo di Demeter

(82). Anche lei si trasformava in animali per sfuggire al rapitore. La nostra fonte ne racconta soltanto la metamorfosi in forma di giumenta, forma in cui essa ha subìto la violenza di Poseidon, il cavallo. Ma la sua immagine cultuale nella grotta di Phigalia non aveva la sola caratteristica della testa di cavallo - con «serpenti ed altri animali attaccati ad essa» - bensì aveva per attributi anche un delfino ed un

uccello, a quanto si dice una colomba. Un animale marino ed un animale dell’aria alludevano dunque alle altre due sfere del mondo nelle quali, oltre che sulla terra potevano avvenire le metamorfosi della dea. La Kore nata da queste nozze degne di Nemesi si chiamava in Phigalia la “Déspoina”,un epiteto cultuale di Persefone. La nostra fonte aggiunge che la figlia in Phigalia “non” era una giumenta, a Thelpusa era un essere da non nominare davanti ai non-iniziati,

mentre suo fratello era il cavallo Arcion. La primitiva dea Demeter pare sia risorta nella propria figlia misteriosa che aveva un fratello ippomorfo, nella stessa maniera in cui Nemesi è rinata in Helena.

Il più singolare, nel mitologema, è la motivazione del cupo aspetto Erinys della dea: questa è irata “nello stesso tempo” per il ratto della figlia e per le nozze violente che lei stessa ha subite. La sacra storia tramandataci racconta che la dea è stata soggiogata da Poseidon, mentre era in cerca della figlia rapita. L’espressione mitologica “raddoppia” dunque il ratto che la dea, quale Kore, ha subìto nella “propria” persona e non in quella di una fanciulla già separata da lei. Da questo ratto nasce una figlia, la Despoina o l’innominabile. La dea diventa madre, si adira e si rattrista per la Kore rapita “dal suo proprio essere”, la quale Kore però essa riavrà, nella quale essa ripartorirà se stessa. L’idea della madre-figlia radicalmente una è nello stesso tempo l’idea della “rinascita”.

Entrare nella figura di Demeter, vale a dire essere perseguitati, derubati, anzi rubati, non comprendere ma adirarsi e rattristarsi, ma poi riavere e rinascere: che altro significa questo se non attuare l’idea più ampia dell’essere vivo, del destino dei mortali? Che cosa rimane qui per la figura di Persefone? Indubbiamente ciò che, oltre alla drammaticità senza fine del nascere e del morire, è inerente alla struttura degli esseri vivi: precisamente l’unicità (“Einmaligkeit”) del singolo essere, e la sua appartenenza alla non-esistenza. Unicità e non-esistenza -non concepite filosoficamente, bensì viste in figure o, per essere più esatti, l’ultima vista nell’amorfo, nel regno di Hades. E’ lì che regna Persefone -l’eterna-unica caduta nella non-esistenza. La sua

unicità - così ci si potrebbe esprimere in linguaggio filosofico - costituisce quel “ti” (83), quel qualcosa, riguardo al quale anche la non-esistenza esiste (“ésti katà ti”). Se quell’unicità non fosse esistita, se mai si fosse manifestato qualcosa nella non-esistenza, non esisterebbe neppure il regno di Hades, esso non sarebbe, riguardo al niente, nemmeno sotto l’aspetto del passato.

Omero si rappresenta l’Hades così amorfo come, in generale, questo era possibile per il greco: vale a dire povero di forma, senza lineamenti, senza un disegno coerente. Egli rinuncia anche ai mezzi dell’arte arcaica per esprimere ciò che è della morte: rinuncia cioè alle figure terrificanti ed ibride ed al mostruoso. Tali figure si adattano tanto poco al suo stile quanto alla sua concezione intorno al regno dei morti. Non è una figura terrificante quella che impedisce all’anima di Patroclo di passare attraverso la porta dell’Hades per raggiungere il fiume dell’Hades. (Porta, fiume e anche casa dell’Hades in cui erra l’anima di Patroclo sono qui del tutto fluttuanti e senza precise differenze: solo in confronto al regno dei vivi essi costituiscono qualcosa di completamente differente). In luogo di una singola figura, tutto il regno dei morti contrasta l’entrata all’anima di uno che non è ancora sepolto: il regno dei morti senza contorni precisi, concepito come l’insieme delle anime - “tèle me éirgousi phychai éidola kamónton” (84).

Prese una per una le anime non sono amorfe: esse sono le immagini dei defunti (“éidola kamónton”), ma non immagini cadaveriche. Esse non hanno nulla da vedere con il «cadavere vivente» (85) che ricorre nelle credenze relative agli spettri presso molti popoli. L’anima di Patroclo ha sempre i begli occhi dell’eroe che nello stato cadaverico si sono trasformati già da molto tempo (86). Gli “éidola”, nel regno dei morti rappresentano per così dire il minimo pensabile della forma: essi sono l’immagine con cui l’individuo morto, nella sua unicità, ha arricchito l’universo (87). Sopra le innumerevoli immagini di quelli che «una sola volta sono stati», immagini che nel loro insieme si sono nuovamente confuse per formare una massa indeterminata e priva di

carattere, regna l’Eterna Unica: Persefone. Nell‘“Iliade” essa figura sempre quale “epainé”, epiteto che può esprimere sia un elogio sia l’orrore suscitato dalla dea; essa e il signore del mondo dei morti formano una coppia stabile. Il suo sposo ora porta il nome di Rades, ora quello dello «Zeus sotterraneo». La sposa di questo Zeus è indubbiamente una grande dea nei cui confronti i mortali sono dei sudditi, esattamente come rispetto a quello Zeus sovrano del mondo considerato sotto il suo aspetto di morte. Essa è preposta a tutte le potenze di morte: queste sono i suoi aspetti terribili ai quali nella poesia omerica appena si accenna e che, per allusione, vengono messi in collegamento con lei (o con lei e il suo sposo, con l’indivisa coppia regnante sotterranea). Tale collegamento non ha il preciso disegno di una figura plastica, come lo ha per esempio la mostruosa immagine di culto della Demeter nera in Phigalia. Omero non ci presenta figure mostruose, ma tanto più chiaramente mette in rilievo la connessione. Un esempio della coerenza inequivocabile si trova nel Nono canto dell‘“Iliade”: si tratta di un’invocazione alle Erinni, in plurale. La maledizione però viene accolta e soddisfatta non da questi spiriti indefiniti della vendetta bensì da Zeus sotterraneo e da Persefone (88). La seconda volta la maledizione viene raccomandata alla coppia sovrana sotterranea: colui che la pronuncia batte con le mani sulla terra. La maledizione però viene accolta dalla Erinys errante nella nebbia, che dimora laggiù nell’oscuro mondo infero, nell’Erebo (89).

Intorno a connessioni come quella che vi è tra le Erinni e la coppia regnante sotterranea, si può pensare in due maniere. La prima maniera di pensare parte dallo stato disgregato degli aspetti divini e crede in collegamenti mitologici accessori, di modo che la mitologia sembra nel migliore, dei casi un’attività ordinatrice e decorativa dello spirito. Opposta a questa è la maniera delle nostre considerazioni. Essa parte da idee mitologiche che essa vuole conoscere nella loro originaria ricchezza di contenuto e molteplicità di aspetti. La mitologia è dunque in questo caso quel processo dello spirito umano che crea figure divine, -intendendo la parola «creare» nel senso di dar forma a

qualche cosa che ha una reale validità nel nostro mondo (90). Le realtà che si rivelano allo spirito sono atemporali. Le forme in cui esse si rivelano sono fasi di uno sviluppo e ogni sviluppo sfocia, alla fine, in una “disgregazione”. Per noi, il momento primario non è lo stato disgregato, non sono le Erinni spiriti vendicatori, Persefone e Demeter l’una accanto all’altra e indi. pendente dall’altra, bensì la Demeter Erinys, storicamente documentata, che racchiude in sé anche la propria figura di Kore, Persefone.

L‘“Odissea” conferma che le potenze di morte degli inferi omerici vanno considerate come allusioni alla grande dea primordiale. Una simile potenza - il potere del terrore che tra. sforma i vivi in morti, in pietra - è inerente alla “testa di Gorgo”. A questa pensa Odisseo, quando vede avanzarsi verso di sé l’innumerevole massa dei morti: forse Persefone sta mandando su la testa di Gorgo dall’Hades (91). L’insieme delle anime e la figura mostruosa appaiono qui come una forma “indefinita” e un’altra “definita” del regno dei morti. Questo appartiene a Persefone e al suo sposo: ma la sua forma definita ricorda la Demeter primitiva. Tratti della Gorgo apparivano anche nell’immagine di culto della Demeter nera elle aveva una comune storia sacra con la Demeter Erinys: la testa di cavallo della dea portava «serpenti ed altri animali attaccati». La testa di Gorgo appare con un corpo di cavallo in una raffigurazione arcaica dell’uccisione di Medusa (92).

Medusa con la sua testa di Gorgo era una sposa di Poseidon, esattamente come Demeter. Come Demeter, anch’essa partorì un cavallo, il Pegaso, e un figlio misterioso elle porta il nome Chrysaor, epiteto di Demeter Chrysaor. A un’osservazione più precisa i tratti più importanti della vicenda di Medusa sono gli stessi di quella di “Persefone”: anche Medusa era quella figura di una trinità divina - nella trinità delle Gorgoni - che, “sola”, cade in preda al mondo dei morti e precisamente cade in preda in modo “violento” (93).

Il ratto di Kore e l’uccisione di Medusa sono collegati anche nel nome stesso dell’uccisore. Persefone - in Omero, Persephoneia, nel

dialetto attico Perrephatta - può essere una parola più antica in forma ellenizzata: il più probabile è tuttavia che essa sia collegata con il nome dell'uccisore di Medusa, "Perseus"(94)' e che possa essere interpretata, in greco, come «colei che è stata uccisa da Perseus» (95). Perseus ha dei tratti in comune con Hades (anche lui porta il casco di Hades che rende invisibili); a Lerna, anzi, egli era identificato con Hades.

Egli precipita "Dioniso" nelle acque paludose che lì significavano certamente gli inferi (96). L'analogia fra le vicende di Dioniso e quelle di Persefone non si esaurisce in questo punto di contatto. Noi qui non la vogliamo seguire oltre, per limitarci all'unico tratto dell'uccisione di Medusa.

La testa di Gorgo della dea viene recisa con un "falcetto": strumento mitologico primordiale con cui anche Kronos aveva mutilato Uranos (97). Se vi è qualcosa che possa rivelare il "senso" dell'impiego del falcetto, è soltanto il semplice fatto che questo strumento di "forma lunare" era sin dai tempi più primitivi lo strumento per tagliare il "portatore di semi": il frumento. Sembra che ciò che è lunare debba morire per mezzo di qualcosa di lunare. Ad ogni modo, attraverso il destino di Medusa traspariscono dei tratti che collegano questa dea con gli aspetti "sposa, frumento e morte" ugualmente.

Dalla figura di Persefone, augusta regina dell'Hades - così possiamo concepire la situazione dall'altro lato -, ci guardano i occhi di Gorgo. Ciò che in Persefone è quello che filosoficamente si dovrebbe dire la "non-esistenza", nella mitologia si presenta come una laida testa di Gorgo che la dea manda su dagli inferi e che essa ha anche portata nella sua più antica forma. Non ci tratta naturalmente della nonesistenza pura bensì di quella nonesistenza della quale l'essere vivo inorridisce, come di un'"esistenza con segno negativo": una grinta che prende il posto del più bello pensabile, il lato notturno di una cosa il cui lato diurno è quel che vi è di più desiderabile.

Volendo indagare l'origine di questo simbolo, dovremmo risalire alla preistoria delle altre grandi figure di Kore: Artemis ed Athena. Anche

lì, noi incontreremmo la testa di Gorgo. Alliena la porta sul petto, e Medusa appare in monumenti arcaici come una forma primitiva di Artemis, signora delle belve (98). Essa porta anche le ali di Nemesi. Artemis che nel suo stato più antico è Medusa e Nemesi, si rivela nello stesso tempo identica alla Demeter primitiva e quindi anche a Persefone. La raffigurazione dell'uccisione di Medusa - la forma più antica del destino di Persefone - sul frontone del tempio arcaico di Artemis a Corfù, è un monumento di questo stato mitologico primordiale (99).

Da questo stato primordiale la classica figura di Persefone emerge altrettanto pura e bella, simile ad Artemis ed a Afrodite, quanto lo è la figlia di Nemesi. I tratti gorgonie restano nello sfondo. Sulla meravigliosa tavoletta votiva di un tempio di Persefone dell'Italia meridionale (100), accanto al ratto della Kore è raffigurata anche la scena in cui essa si allontana. Scena che sarebbe degna di Afrodite: amoretti alati tirano il carro della dea. Si era anche pensato che, anziché Persefone, fosse Afrodite a celebrare lì il suo trionfo. Ci si è potuto richiamare ad Aphrodite Epitymbidia o Tymborychos (101), dea dei sepolcri e dei morti. Ma nella figura di Persefone c'è altrettanto il fondamento della suprema bellezza che quella della più orribile laidezza. La nonesistenza stessa può assumere caratteri seducenti per i vivi e la dea della morte può presentarsi in una figura di etéra. Così sono, infatti le Sirene, così Circe e Calipso, ma non la Persefone greca. Fondamento della sua afroditica bellezza è invece quello che noi abbiamo definito come la sua unicità.

Nel mondo degli esseri vivi o morenti - nel mondo cioè di Demeter e Persefone -unicità e bellezza suprema sono nella più intima correlazione. Si può considerare questa correlazione dal lato della bellezza, come l'ha fatto il Winckelmann, pronunciandosi, senza saperlo, nello spirito di Persefone: «rigorosamente parlando, si può dire che non vi sia che un solo momento in cui l'uomo bello sia bello». E si può concepirla partendo da quel momento dopo il quale segue subito come uno scuro abisso la non-esistenza. In un simile

momento il bello rifulge in suprema bellezza e anche una fanciulla mortale può essere - come Antigone che va verso la sua camera nuziale, la tomba - un'immagine viva della «bella Persefone» (102).

7) Figure di Kore indonesiane.

Quella paradossalità delle idee mitologiche da cui le nostre considerazioni hanno preso le mosse, pare rasenti qui l'inconcepibilità. Noi supponiamo che, nello sfondo della doppia figura Demeter e Kore, ci sia un'idea complessiva che, alla maniera di un bocciolo di fiore, racchiuda in sé le connessioni più singolari e che si sviluppi in tre figure divine: Hekate, Demeter, Persefone. L'inconcepibile non sta in questi sviluppi. La possibilità di questi si fonda su esempi mitologici: la figura ibrida e le metamorfosi della Demeter primitiva e di Nemesi. Ciò che è difficile afferrare e che è senza esempi, sono quelle singolari connessioni che abbiamo or ora menzionate.

Tale è l'equivalenza di nozze e morte, tomba e camera nuziale. In questa sfera le nozze hanno, da un lato, il carattere di un assassinio. E rapitore violento è il dio stesso della morte. Dall'altro lato però le nozze conservano anche qui il loro vero senso primario: sono l'unione di un uomo e di una donna. Esse non suscitano soltanto il lutto dei partecipanti, ma anche i discorsi osceni e le risa sulle oscenità. Di ciò, come pure del lutto, Demeter stessa ha dato l'esempio riprendendo allegria alla vista di una vecchia spudorata. (Il nome della vecchia nell'inno, Iambe, allude ai discorsi indecenti, mentre il suo nome Baubo «la pancia» e il suo comportamento nelle varianti orfiche (103) alludono ad atti osceni). Qui si può parlare di una connessione fra “morte” e “fecondità”, prendendo la fecondità in un senso così animalesco che anche una scrofa gravida possa apparire un simbolo di essa.

Un'altra connessione singolare esiste fra quest'evento equivoco del ratto della Kore e la dea Hekate. Nel centro della sfera di Hekate sta la

luna. Ciò che la luna vi illumina è di nuovo una cosa assai equivoca: da una parte vi vediamo cura materna e accrescimento d'ogni essere vivo, d'altra parte indecenza e morte (104). Non però nel senso dello sposalizio e del morire per la vita, bensì in quello della stregoneria e del mondo degli spettri. A Hekate appartiene il "cane" che ulula nelle notti di luna, bestia che per i Greci rappresentava anche l'estremo grado della spudoratezza. "L'aspetto lunare del mondo di Demeter" - così si potrebbe definire questo mondo di Hekate. Ma bisogna aggiungere che esso è nello stesso tempo un aspetto deformato del mondo di quella grande cacciatrice e danzatrice che è "Artemis". Il mondo della fecondità e della morte è qui in connessione con gli aspetti del mondo dominati dalla "luna".

Una terza connessione singolare è quella con la "pianta" che serve di alimento agli uomini. Qui non si tratta di mere allegorie (neanche il simbolo del frumento può esprimere da sé tutta l'idea della primordiale dea madre-figlia), né di una connessione causale fra la luna e certi fenomeni della vita umana e vegetale. La luna non è qui "primum movens": essa stessa subisce il medesimo destino che subiscono uomo e pianta. Si tratta di un accadere ("Geschehen") nel nostro cosmo, che la mitologia esprime indifferentemente con i simboli della luna, della donna e del frumento. Essa lo fa precisamente parlando nell'immagine dell'uno contemporaneamente anche dell'altro. A questo fine essa sceglie di preferenza la figura della fanciulla, la Kore.

Questo fatto non si riscontra soltanto presso i Greci, ma anche in una zona così lontana dalle antiche civiltà mediterranee come è l'arcipelago indonesiano. Lì noi troviamo figure di Kore che dimostrano come proprio ciò che ci è sembrato inconcepibile non si sia presentato una sola volta, né in "una sola" mitologia. Gli esempi ce li hanno dati inaspettatamente i risultati di una spedizione frobeniana nell'isola di Ceram. E capo della spedizione, editore del materiale raccolto, dott. Jensen, non ha potuto sospettare quale profonda impressione di spettrale somiglianza dovesse esercitare la sua

Hainuvele - la fanciulla divina che ha dato il nome a tutta la raccolta dei miti (105) - su coloro che si stavano occupando di Persefone. Tanto più importanti sono le osservazioni con cui egli ha introdotto il volume.

Tali osservazioni non si fondano esclusivamente su fatti indonesiani bensì su un materiale etnologico molto più vasto, soprattutto africano. La prima osservazione è che molti popoli della Terra sono incapaci di pensare il fatto della morte senza il fatto della procreazione, della moltiplicazione degli uomini. Così anche i Ceramesi raccontano che i primi uomini non potevano mori-re prima di gustare la noce di cocco. Solo avendone mangiato potevano anche sposare. «Dovunque nei miti si esprima una connessione fra morte e fecondità, - dice la seconda osservazione, - si dà rilievo anche alla connessione tra uomo e pianta». Così sarebbe da intendere pure il fatto - nel grande mitologema di Hainuvele - che la prima morte umana è stata un assassinio, e che solo da quell'assassinio in poi esistono piante alimentari. Si aggiunge ancora la constatazione degli stretti rapporti fra la fanciulla Hainuvele e la luna. Quale veduta d'insieme risulta «che nel centro, della visione mitologica del mondo dei Ceramesi sta la relazione tra "morte" e "procreazione", e che anche qui, come pure presso diversi popoli della Terra, questa relazione è vista e vissuta sotto l'immagine della forma d'esistenza delle "piante" sotto quella della luna che muore e ritorna di nuovo».

L'etnologo conferma dunque - in base alla concezione del mondo di molti popoli -tutto il sistema di connessioni che sta alle basi del mitologema di Persefone. Più sorprendenti della concordanza delle linee fondamentali sono i particolari del mitologema indonesiano della Kore, particolari che non rivelano soltanto la stessa idea-base involuta come un bocciolo, bensì anche una estesa analogia del suo sviluppo. Ciò appare particolarmente chiaro se noi allineiamo le due variazioni principali: il ratto di "Rabie" e l'uccisione di "Hainuvele". Rabie è il nome della "fanciulla-luna". Anche Hainuvele porta spesso il nome Rabie-Hainuvele; in lei tuttavia risalta più l'identità con la pianta,

mentre in Rabie è più evidente il carattere lunare.

Tuvale, l'uomo-sole, aveva chiesta in isposa Rabie. I genitori di lei non gliela vollero dare. Essi posero invece di lei un "maiale" ucciso sul letto nuziale.

Tuvale riprese il prezzo del matrimonio e si allontanò. Qualche giorno dopo Rabie uscì dal villaggio e mise piede sulla radice di un albero. «Mentre essa stava lì -continua il racconto - la radice cominciò a sprofondarsi lentamente nella terra e "Rabie si sprofondò con essa". Per quanti sforzi ella facesse, non poté risalire dalla terra e anzi scese sempre più in basso. Gridò all'aiuto e gli abitanti del villaggio accorsero. Essi cercavano di trarre fuori Rabie dalla terra, ma più sforzi facevano più Rabie si sprofondava in basso. Quando essa era già nella terra fino, al collo, disse alla madre: "'E' Tuvale che mi porta via'. Uccidete un maiale e celebrate una festa, perché ora io muoio. Quando dopo tre giorni verrà la sera guardate tutti al cielo, perché lì vi apparirò io in forma di luce… " I genitori e gli abitanti del villaggio andarono a casa ed ammazzarono un maiale. Celebrarono una festa funebre per Rabie, che durò tre giorni e al terzo giorno guardarono tutti al cielo. Fu allora la prima volta che in Oriente sorse la luna…» (106).

Nel mitologema di Hainuvele è anzitutto il nome del padre, "Ameta", in cui si cela il significato «nero, oscuro, notte», ciò che allude al carattere lunare della fanciulla; dopo però vi allude anche il fatto che vi figura un maiale. La fanciulla lu. ilare, in un altro racconto (107), si rifugia, dopo le nozze con il sole, in uno stagno; qui si sprofonda e continua a vivere quale scrofa con il suo bambino porcellino. Il mitologema di Hainuvele inizia come se l'eroina - il cui nome Hainuvele significa ramo di palma di cocco - fosse la riapparizione della Kore Rabie, la fanciulla lunare cui si addice anche la figura di maiale.

Accadde all'inizio dei tempi, quando vi erano nove famiglie di uomini e nove spiazzi per la danza. Che quegli uomini non fossero ancora comuni mortali, bensì esseri divini, risulta dalle loro vicende

ulteriori: dopo che erano dovuti morire, soltanto una parte di loro veniva destinata all’esistenza umana, mentre molti si trasformavano in animali e in spettri. Fra questi primi uomini viveva allora il solitario uomo notturno, Ameta, che non aveva né donne né bambini. «Un giorno egli andò a caccia - si racconta - con il suo cane. Dopo un po’ il cane fiutò nella foresta un maiale e lo inseguì fino ad uno stagno. Il maiale fuggì nell’acqua dello stagno, il cane rimase sulla riva. Dopo un po’ il maiale non poté più nuotare ed annegò. Sopraggiunse intanto l’uomo Ameta e ripescò il maiale morto. Sulla sua zanna egli trovò una noce di cocco. In quei tempi però non esistevano ancora sulla terra palme di cocco».

Ameta portò a casa la noce di cocco. Egli la coprì come i Ceramesi usano coprire i neonati. Poi la piantò: in un tempo prodigiosamente breve ne sorse il primo albero di cocco. Crebbe in tre giorni e in altri tre giorni fiori. Su una foglia della palma su cui era caduta una goccia di sangue di Ameta, dopo un uguale periodo di due volte tre giorni si formò la fanciulla Hainuvele. Altri tre giorni le bastarono per raggiungere l’età da marito: una “Kore”. Volendo definire il suo carattere con un nome mitologico greco, si dovrebbe dire che, essa fosse un Plutos femminile, la ricchezza stessa. Essa regalò agli uomini ogni cosa bella e buona, con una tale generosità che questi la uccisero. Tale piega sorprendente della storia non è logica, né psicologica - è primordialmente mitologi… Soltanto per mezzo di essa si manifestò il significato di questa figura di Kore: «Le parti sepolte della salma di Hainuvele si trasformarono in cose che in quei tempi non esistevano sulla terra - soprattutto in piante a tuberi che da allora costituiscono l’alimento principale degli uomini».

L’uccisione di Hainuvele è una singolare esecuzione rituale di quella forma del ratto di Kore che era toccata in sorte a Rabie. Tuvale ha fatto sprofondare Rabie nella terra. Oppure essa si è sprofondata in un fiume (108) o in un lago, come la scrofa con la noce di cocco. Istintivamente si pensa allo scenario siciliano del ratto di Kore, al lago di Pergusa, presso cui Persefone stava giocando con le sue amiche,

quando ad un tratto Hades apparì per rapirla. Lo sprofondamento di Hainuvele avvenne sul nono dei nove spiazzi di danza durante la nona notte della grande danza Maro. Strumento dello sprofondamento fu la danza stessa. Nell'eseguire questa, donne ed uomini formano in alterna successione una grande spirale a nove giri. E' un "labirinto" (109), archetipo e, più tardi, copia dì quel labirinto che gli uomini, dopo la morte, devono attraversare per arrivare alla regina degli inferi e per essere da lei destinati all'esistenza umana. Hainuvele stava nel mezzo del labirinto dove era stata scavata una fossa profonda nella terra. Nel lento movimento rotatorio della danza in spirale, i danzatori si avvicinarono a lei e la spinsero nella fossa: «Il forte canto Maro a tre voci soverchiò le grida della fanciulla. Si gettò terra su di lei e i danzatori pigiarono forte la terra sopra la fossa»,

In questo modo Hainuvele «è stata danzata» sotto terra o con altre parole: è stato il "labirinto" danzato a condurla sotto terra. Questa danza - almeno per quanto riguarda la sua forma, - non è priva di analogia con i fatti delle religioni classiche. Vi sono dei dati su un coro di fanciulle eseguito a Roma in onore di Persefone - dati da cui si può dedurre che anche nel culto greco o greco-italico della Kore si danzava in modo simile (110). I dati riferiscono anche il numero delle danzatrici: esse erano tre volte nove; poi menzionano un filo che esse tenevano in mano durante la danza per formare una linea coerente che è difficile immaginare come una linea diritta senza curve. Si è già notato che anche a Delo si eseguivano danze con un filo di quel genere (111). Bisogna soprattutto pensare a quella danza (112) che per primo Teseo ha eseguito in quell'isola apollinea, insieme con i suoi compagni liberati dal labirinto. Questa esecuzione ha avuto luogo in onore di Afrodite - considerata in pari tempo come Arianna la cui figura da una parte è affine ad Afrodite, d'altra parte a Persefone (113). La danza si chiamava dama delle gru e le sue mosse erano così complicate che la nostra fonte principale (114) la definisce come un'imitazione dei raggiri del labirinto. In questa danza cultuale il filo aveva certamente la stessa funzione che nel mito toccava al filo di

Arianna (115). E disegno del labirinto si basava anche presso i Greci su la linea spirale, anche se questa per lo più veniva stilizzata ad angolo (116).

A Delo normalmente si celebrava con danze un dio che li, sotto la palma sacra, aveva fatto la sua irruzione nel mondo: il giovane Apollo. Quando nasceva un fanciullo divina - Zeus o Dioniso - esseri mitologici eseguivano in cerchie, intorno al neonato danze corali. Una danza in onore di Persefone, che avesse il significato della danza Maro dei Ceramesi doveva muoversi per così dire, alla rovescia: vale a dire verso sinistra, il senso della morte. In questa direzione erano volte infatti le corna dell'altare intorno cui si eseguiva la danza delle gru (117). Questa era probabilmente anche la direzione della danza stessa.

La danza Maro si svolgeva, anch'essa, verso sinistra, come si addice, secondo la concezione greca, al culto degli inferi. Ma questa "direzione verso la morte", proprio nel mitologema di Hainuvele, è in pari tempo "quella verso la nascita".

Solo dopo l'uccisione di Hainuvele gli uomini dovevano morire e solo da allora in poi potevano anche nascere. Alla fine del mitologema appare quella Kore indonesiana che ora si presenta come regina dell'Hades: la Kore "Satene". Essa era il più giovane frutto dell'Albero di Banana e regnava sugli uomini dei primi tempi fino a quando questi non avevano commesso l'assassinio. Essa si adirò per l'assassinio e davanti ad uno dei nove spiazzi per la danza eresse una grande porta. «Questa consisteva in una spirale a nove giri esattamente come quella formata dagli uomini per l'esecuzione della danza Maro». Era una porta dell'Hades, e nello stesso tempo anche una porta verso l'esistenza umana. Giacché solo chi arrivava attraverso quella porta fino a Satene, poteva «rimanere un uomo» nell'avvenire: essa però, sin dal momento del primo assassinio, dimorava sul monte dei morti e gli uomini per arrivare da lei dovevano prima morire. L'uccisione di Hainuvele era la via verso l'esistenza umana, la danza verso la morte era la danza verso la

nascita.

Fino a questo punto arriva la conferma che ci offre il mitologema indonesiano di Kore. Esso comprende tutte le connessioni singolari, anche quella più singolare: la connessione tra morte e nascita. E non è di poca importanza che proprio questa connessione venga fissata da una “danza”. Il numero chiave della danza Maro (tre e tre volte tre) e probabilmente anche il disegno spirale trovano corrispondenza nella sfera di Persefone, mentre noi sappiamo che si poteva rivelare il segreto eleusino più nella danza che non nei discorsi. Il termine per «tradire i misteri» era “exorchéisthai”. Ora abbiamo un esempio che ci mostra come un mistero - un mistero così profondo ed importante - possa essere danzato anche nei nostri giorni.

8) La Kore in Eleusi.

Ci sta dinanzi una figura mitologica in tutta la sua ricchezza di contenuto. Si dovrebbe chiamarla una figura della mitologia primordiale, poiché essa non appartiene esclusivamente alla mitologia greca. Nella mitologia olimpica, essa, nella sua forma originale e paradossale, non rientra affatto. Se volessimo trovare per lei una definizione - se pure non esauriente, per lo meno una “a potiori” - nomi dal significato «madre» sarebbero poco adatti Demeter meno di Kore, Madre meno di Fanciulla. Il nome “Deméter” - anche nel caso che “De” significhi veramente “Ghe” - dimostra soltanto che un aspetto di quella Fanciulla, più lunare che tellurica, coincideva con l’aspetto materno della terra. Quella figura mitologica primordiale di fanciulla comprende in sé anche le sofferenze e le preoccupazioni della maternità: le manca tuttavia completamente la pazienza tellurica inerente ad una figura materna in senso assoluto. Non senza ragione Gaia presta assistenza, nell’inno omerico, al rapitore. Dal punto di vista della Terra madre né ratto né morte hanno un carattere tragicamente o sia pare drammaticamente sconvolgente. Il mito di Demeter invece - la realizzazione della sua essenza - è drammaticità

piena. Nell’Inno Rhea, la grande madre degli dèi - anche di Zeus e di Demeter - è più vicina alla figlia. Zeus la invia a riconciliare Demeter. Così il poeta omerico distribuisce i vari aspetti tra le due madri: Rhea è quella tranquillizzata e tranquillizzante, l’altra è quella passionale. I Pitagorici le ritenevano identiche, indubbiamente in base ad un’effettiva affinità sostanziale (118). Quest’affinità non si limitava affatto al solo carattere materno. La Rhea dell’Asia Minore, Cibele, madre degli dèi, rivela una passionalità che arriva fino all’estasi. D’altra parte questa dea, quale signora delle belve, è affine ad Artemis, e precisamente alla forma più arcaica di Artemis, l’Artemis primordiale. Artemis primordiale e Demeter primordiale, a loro volta, appaiono del tutto vicine l’una all’altra, anzi, nella loro fase più arcaica - nell’idea mitologica della “Fanciulla” - sono identiche: è a questa prima figura che portano qui tutte le strade. Quanto poco dobbiamo credere di ritrovare una fase così primordialmente mitologica sull’Olimpo omerico, tanto poco ci deve sorprendere di trovarlo in Eleusi. Nel culto eleusino gli studiosi hanno sempre cercato qualcosa di molto antico. Archeologi hanno scavato sotto gli edifici sacri del Telesterion resti di costruzioni micenee d’un tipo simile a quello del tempio greco (119), studiosi di storia delle religioni hanno tentato - non sempre senza l’aiuto di interpretazioni e paralleli arbitrari - di ritrovare in Eleusi elementi religiosi cretesi (120).

Sia la tradizione cultuale sia l’indagine moderna fanno risalire le origini dei misteri a tempi antichissimi.

Noi partiamo qui da mitologemi, il cui carattere arcaico non è meno riconoscibile di quanto, per gli archeologi, lo sia lo stile miceneo o cretese. In un simile stato primitivo abbiamo conosciuto il mitologema delle nozze di Nemesi e anche la variante arcadica del mito di Demeter. Caratteristica del loro stile è una drammaticità simile a quella dei “sogni”. Dio e dea si trasformano continuamente, si uniscono, la Fanciulla muore e al suo posto appare una dea adirata, una madre che nella propria figlia ripartorisce la Fanciulla: se stessa. Luogo dell’azione drammatica è l’universo, tripartito come triforme è

la dea stessa: Kore primordiale madre e figlia. Ma l'universo è diventato lo scenario di un tale dramma soltanto perché l'uomo aveva accolto in sé il mondo, prestandogli la mobilità e trasformabilità del suo spirito, oppure, in altre parole, l'uomo si era posto di fronte all'universo con la mobilità e trasformabilità dello spirito e di queste l'aveva compenetrato e riempito. L'atteggiamento degli antichi riuniva in sé l'aperta recezione con questo modo di contrapporsi.

La fluidità dello stato mitologico primordiale presuppone intimità con il mondo, una completa compenetrazione nei suoi aspetti. In base al mitologema arcadico abbiamo potuto dire: si realizza l'idea più generale dell'essere vivi in quanto si entra nella figura di Demeter, vale a dire si viene ad essere perseguitati, derubati, anzi rubati, non si comprende, bensì ci si adira e ci si rattrista, ma dopo, tuttavia, si viene a riavere il perduto e si rinasce. Alle nostre sicure cognizioni intorno ai misteri eleusinì appartiene appunto quella che i partecipanti ai misteri si identificavano con Demeter. Ci è rimasta la formula confessionale degli iniziati: «Ho digiunato, ho bevuto il "kykeon", ho preso (qualcosa) dalla cista, l'ho maneggiato, l'ho posto nel canestro e dal canestro nella cista». Quanto misteriosa possa essere la seconda metà di questa formula, la prima metà è perfettamente chiara. Non si tratta di «figliolanza di Dio» bensì di "maternità divina". L'iniziato entrava in Demeter, in quanto che agiva come la dea adirata e rattristata: digiunava e beveva del "kykeon". Quell'azione misteriosa con la cista e con il canestro non poteva essere che qualcosa che Demeter aveva fatto nella reggia di Eleusi, un'azione in servizio della regina (121).

Nei misteri di Eleusi ognuno che parlasse greco e fosse puro di ogni peccato di sangue, poteva essere iniziato: uomini e donne ugualmente. Anche gli uomini entravano in Demeter, anch'essi si identificavano con la "dea". Riconoscere questo fatto è il primo passo sulla via della comprensione di ciò che accadeva in Eleusi. Vi sono dei documenti, dai quali risulta che l'iniziato si considerava come una dea e non come un dio: la moneta dell'imperatore "Gallieno" in cui egli era nominato

Galliena “Augusta”. L’interpretazione di questa denominazione ufficiale si è trovata nel fatto che Gallieno aveva dato molta importanza alla propria iniziazione in Eleusi (122). Altre testimonianze confermano che gli uomini, nella sfera della religione di Demeter, entravano nella figura della dea. A Siracusa, nel santuario di Demeter e Persefone, gli uomini pronunciavano il grande giuramento, dopo essersi vestiti della «veste di porpora della dea» ed aver preso in mano le sue ardenti fiaccole. Dal resto di Plutarco che ne riferisce (123) si viene a sapere che questa era la maniera di vestirsi del mistagogo, sovrintendente delle iniziazioni. A Pheneos, in Arcadia, c’erano gli stessi misteri che in Eleusi, e anche lì il sacerdote «nel mistero più grande» portava la maschera di Demeter Kidaria (124).

Non era questo un volto attraente: piuttosto un’immagine terrificante che inevitabilmente dobbiamo pensare simile alla Gorgo.

Alla processione con fiaccole che in una notte del mese autunnale di Boedromion arrivava in Eleusi per celebrare lì i «grandi misteri» partecipavano uomini e donne che rifacevano la strada di Demeter. Il periodo festivo propriamente d’etto si iniziava ad Atene il 16 di Boedromion con la convocazione degli iniziati e con l’esclusione degli altri. Il 17 gli iniziati venivano invitati nel mare, elemento purificatore. Il 19 la processione partiva per raggiungere Eleusi nella notte. In base ai testi classici è probabile che la processione venisse formata da persone già iniziate nei «piccoli misteri» di Agrai (125).

Iniziato, “mystos”, si poteva diventare per mezzo della “myesis”. Acqua ed oscurità avevano in questa la parte principale. In Agrai, sobborgo di Atene, l’Ilisso offriva l’acqua e l’iniziazione vi avveniva in onore di Persefone, benché anche quei «piccoli misteri» fossero nello stesso tempo anche di Demeter (126) ed anche

Hekate sia documentata in Agrai 127). Era particolarmente la «Persefone infera», regina dei morti, verso cui portava la via di questa iniziazione (128). Il capo dell’iniziando veniva coperto per essere circondato d’oscurità come si copriva nell’antichità la testa degli sposi e delle persone dedicate agli inferi (129). La parola usata nel senso di

«iniziare», “myèin”, significa «chiudere» - adoperata sia per gli occhi che per la bocca. L’iniziato, il “myoumenos”, aveva una parte passiva, tuttavia il chiudere i propri occhi e l’entrare nell’oscurità è contemporaneamente un’azione, la parola “mystos”; è un “nomen agentis”. La passività di Persefone - sposa e vittima della morte - viene rivissuta in un atto interiore, anche se si tratti di un atto di dedizione. Le nostre fonti parlano a questo proposito di una «imitazione degli eventi dionisiaci» (130). Quale vittima e preda, Dioniso è infatti l’immagine maschile di Persefone…

Fino a questo punto arrivano le, nostre informazioni intorno all’inizio di quelle esperienze che avevano la loro continuazione in Eleusi: l’inizio di un processo che raggiungeva il suo culmine nei «grandi misteri». “Myesis” in latino, si dice, caratteristicamente, “initium”, «inizio» o più esattamente: «l’entrare». Con questo “initium” in Agrai è certamente in connessione il fatto che i mysti, per la strada verso Eleusi, si adornavano di rami di mirto e portavano oltre alle fiaccole anche dei fasci di mirto (131); il mirto è di Afrodite e nello stesso tempo anche dei morti (132). Non vogliamo tuttavia sottolineare i singoli particolari, benché sicuramente nessun particolare sia privo di significato, né la brocca nelle mani degli uomini né il vaso destinato a portare lumi e semi, sulla testa delle donne, né il bastone ed il sacco da viandante (133). Noi vorremmo afferrare solo il “télos” stesso, il compimento della “teleté”, del rito eleusino. Le azioni di quel rito dovevano essere subìte altrettanto passivamente che il “myuèin”. Questo rito si diceva “telèin”, «condurre al “télos”», allo «scopo». Esso si svolgeva principalmente nel grande edificio di culto detto “Telesterion”. Il “télos” si raggiungeva soltanto per “epopteia”, suprema visione e comprensione, ma in nessun caso durante la prima visita in Elensi. Per questo era necessario per lo meno una seconda partecipazione ai grandi misteri (134).

Possiamo noi in generale afferrare qualcosa del senso di questo “télos”, di questa suprema visione? II meglio è per ora seguire il più

critico di tutti gli studiosi dell'antichità. «Da ciò che gli epopti potevano vedere, dipende tutto - riassume Wilamowitz (135) - il nostro sapere positivo e negativo. Ciò era una "dresmosyne" che rientrava nelle funzioni dell'ierofante: quel che egli faceva vedere, era la cosa principale». (Il nome "ierophantes" significa il «sacerdote che fa vedere» i sacri segreti). Wilamowitz ammette pure che il "daduchos", il sacerdote, che portava le fiaccole, e la luce stessa avessero una funzione nell'azione misteriosa che si svolgeva nel telesterion. «Mi pare che la musica vi avesse poca parte -continua il suo riassunto; - all'invocazione alla Kore l'ierofante batteva una specie di "gong". E' vano voler immaginare qualsiasi cosa intorno a ciò che era circondato di segreto. Voler fare della "dresmosyne" una rappresentazione mimica del ratto di Kore è una fantasia altrettanto futile che vedere una predica dell'ierofante nelle formule rituali che certamente accompagnavano l'atto di mostrare gli "iera"».

Questo negativo è un passo importante verso la giusta comprensione dei misteri eleusini: che cioè la "dresmosyne" instaurata da Demeter - la prima delle tre parti di cui il rito misterico era composto "drómena", "legómena", "deiknymena", cose fatte, dette e mostrate - "non era uno spettacolo scenico". Lo stato di fatto archeologico depone decisamente contro l'ipotesi di un palcoscenico misterico, sia nel telesterion sia al di fuori di esso. E nemmeno un solo testo fornisce urta prova sicura ed univoca di quell'ipotesi. Perché il "drama mystikón", nel linguaggio metaforico del padre della Chiesa Clemente Alessandrino (136) può significare molto facilmente altri generi di rievocazione drammatica che non una rappresentazione mimica sul tipo di un pantomimo profano, il cui testo sarebbe stato per esempio il racconto dell'Inno omerico. Il mitologema del ratto della Kore era noto in diverse varianti: se fosse stato rappresentato in «pantomimo», in esso non ci sarebbe stato nulla di misterioso. Non si tradiva il segreto eleusino "raccontando" il ratto di Kore: lo si tradiva profanando la maniera eleusina della rievocazione, il "genere di danza" eleusino. La danza Maro degli Indonesiani ci ha dato un'idea

di questo genere di rievocazione drammatica (137). E' forse lecito definire questo una «rappresentazione mimica»? Se mai, una rappresentazione molto «stilizzata» che forse poteva ricordare le più arcaiche danze dei cori tragici, ma non la tragedia stessa. Era anche una caratteristica della danza misterica, che essa in determinate fasi della celebrazione si trasformasse in una specie di spettacolo a fiaccole (138). Clemente, per definire più esattamente il "drama mystikón", impiega la parola "dadouchèin", «portar fiaccole».

Effettivamente noi non ci possiamo immaginare «ciò che era circondato di segreto»: precisamente "la maniera eleusina di rappresentazione" di quella idea, una delle cui molte realizzazioni possibili era anche il racconto del ratto di Kore nell'Inno a Demeter. Noi conosciamo diverse realizzazioni del mito di Demeter e conosciamo anche l'idea fondamentale le cui realizzazioni sono i mitologemi. Sappiamo pure che quell'idea, in Eleusi, viene a perdere ogni carattere conturbante e doloroso, per dar luogo a una visione "tranquillizzante". L'esperienza eleusina incominciava nelle condizioni della tristezza, della peregrinazione e della ricerca - che corrispondevano alla "plane", all'errare e alle lamentazioni di Demeter; essa incominciava certamente, già prima dell'arrivo ad Eleusi, con il digiuno dei mysti. Eleusi era il luogo della "éuresis", del ritrovamento della Kore. In questo ritrovamento si veniva a contemplare - non importa per mezzo di quali simboli -qualcosa di obiettivo e qualcosa di soggettivo. Obiettivamente si rivelava l'idea di una dea che ritrovava la figlia e, in questa, se stessa. Nella stessa visione, soggettivamente, ognuno si rappresentava la propria continuità, la continuità di ogni essere vivo. Cessava il non sapere, caratteristico della figura della Demeter afflitta. Si scioglieva il paradosso di quell'idea dell'essere vive, che nell'aspetto della maternità univa morte e continuità, come perdita e ritrovamento della Kore.

Prima del ritrovamento avveniva, oltre alla ricerca, anche qualche altra cosa misteriosa, che si esperimentava nel buio, con le fiaccole

spente. Si trattava delle nozze violente - non di quelle della Kore come ci si aspetterebbe, bensì di quelle di Demeter stessa con Zeus (139). Dovevano essere vere e proprie nozze di Nemesis o di Erinys; la dea porta, infatti, anche in Eleusi un nome affine a «Nemesis» o a «Erinys»: il nome "Brimo". La situazione corrisponde esattamente al mitologema arcadico, anche se la sua rappresentazione è diversa, e precisamente non teriomorfa, ma antropomorfa. (Secondo una fonte cristiana (140) l'ierofante e la sacerdotessa di Demeter eseguivano le sacre nozze). La precisa corrispondenza conferma le, notizie tardive e in parte ostili, in base alle quali noi possiamo ricostruire la seguente serie delle esperienze degli iniziati: unione della Kore con Hades - lutto e ricerca - nozze sacre della dea in lutto e in ricerca - ritrovamento.

Una conferma è lo stesso nome Brimo. La parola "brime" significa forza terrificante, "brimasthai" adirarsi, "brimazein" urlare, sbuffare. Non soltanto appare qui lo stesso aspetto adirato della sposa di Zeus che s'incontra nei mitologemi di Nemesi e di Demeter Erinys o Melaina, ma anche un essere che ha il suo posto negli inferi esattamente come lo ha Erinys o la testa di Gorgo (141). Se non ci fosse esplicitamente detto che era Demeter a portare quel nome (142) nei propri misteri, dovremmo credere che Brimo fosse Persefone, in uno degli aspetti orribili e infernali di questa. Ma noi sappiamo che nell'"idea" che costituisce il fondamento sia dei misteri eleusini sia dell'Inno a Demeter, tutt'e due le cose possono essere ugualmente vere: Brimo è nello stesso tempo Demeter e Persefone. E, oltre a queste due, Brimo è anche Hekate (143). Anzi, essa è Demeter, Persefone e Hekate in una sola persona. Il nome Brimo si addice alla figura più primitiva di Demeter: anche la Pheraia, la dea con la fiaccola sul cavallo galoppante, aveva questo nome (144). (Ricordiamo la connessione fra la Demeter primitiva e il cavallo). Le nozze di questa Brimo al lago Boibeis in Tessaglia, erano nozze persefonee (145). Il nome del lago (in quella regione si diceva "Boibe" in luogo di "Phoibe") rivela che lì si trattava della stessa Kore

primitiva che si chiamava anche Artemis. E l’identità Artemis-Persefone era nota al poeta eleusino Eschilo, mentre Callimaco, ne parlava nel suo epillio attico “Hekate”. La figura primordiale dal nome Brimo (fra tanti altri nomi) e dagli aspetti Demeter-Hekate-Artemis non era un fenomeno puramente tessalico. Essa è presente anche nell’arcaico culto misterico di Eleusi.

Avveniva senza dubbio già dopo la ricerca e dopo l’esperienza delle nozze sacre, che una grande luce avvampava, e rintuonava la voce dell’ierofante: «la grande dea ha partorito un figlio sacro, la Brimo il Brimos» (146). Quale delle due partoriva, la madre o la figlia? In base alla testimonianza secondo cui Brimo in Eleusi era Demeter, e in base al mitologema arcadico, soltanto la madre adirata e addolorata poteva partorire e la creatura nata non poteva essere che la figlia ripartorita, che in Arcadia si chiamava anche la Despoina. Ma l’ierofante non annunciava la nascita di una Kore, bensì quella di un fanciullo divino. Ciò non è in contraddizione con l’idea. Brimo infatti non è “soltanto” Demeter, distinta da Persefone: lei è la madre partoriente e la figlia, indistintamente. Il figlio rimane altrettanto indefinito,: egli non è che la creatura, il frutto. L’idea complessiva della “nascita”, del sempre rinnovato inizio di vita, congiunge madre figlia e fanciullo in un’unità significativa. Il senso della nascita in questo caso non è l’inizio assoluto, non è il primo e l’unico cominciamento, bensì la “continuità” nell’ininterrotta serie delle nascite. Nell’identità di madre e figlia, la madre, la sempre di nuovo partoriente, nella cui figura e nel cui destino entra l’iniziato, appare come un essere perpetuo; il fanciullo è il segno, che questa perpetuità è superindividuale, continuazione e continua rinascita nella posterità.

Sin dall’Inno omerico a Demeter i poeti parlano della fiducia che gli iniziati raggiungono in Eleusi. L’inno esprime per un negativo la miglior sorte degli iniziati: i non-iniziati, i non-partecipi di ciò che si trova in Eleusi non otterranno mai nell’oscurità della morte ciò che tocca a coloro che vi hanno partecipato (147). Sofocle chiama tre volte beati coloro che in Eleusi hanno raggiunto e contemplato il

“télos”: soltanto per loro c’è vita nella morte, per gli altri Hades non è che un male (148). Il poeta lesbico Crinagora promette all’iniziato eleusino vita senza preoccupazione - senza cioè la preoccupazione della morte - e un dipartire «a cuor leggero» (149). Anche altrove si parla della speranza (élpis”) dei mysti (150), che tuttavia non si riferisce necessariamente ad una beatitudine in senso cristiano. Quelli che tra gli antichi si sono occupati più intensamente delle sorti dell’anima, i Pitagorici, sapevano conciliare la dottrina della trasmigrazione delle anime con l’idea che le immagini dei morti si conservassero da Persefone (151). In Eleusi non si trattava di una dottrina della trasmigrazione delle anime bensì della nascita quale fatto superindividuale, in virtù al quale in ogni essere vivo l’essere morto ù equilibra continuamente, la morte scompare e si raggiunge la perpetuità di ciò che vive. E più chiaramente parla forse Pindaro, dicendo (152): «Beato chi va sottoterra dopo aver visto siffatta cosa: egli sa della fine della vita e sa dell’inizio dato da Zeus». Zeus domina nella vita di Demeter, non solo nella sua qualità di padre del mondo degli dèi, ma anche in quella di chi procrea sempre di nuovo: padre di Persefone, padre di Brimos e padre anche di quel fanciullo che Persefone partorisce secondo la tradizione orfica: Zagreus. Secondo il mitologema eleusino Eleusi era il luogo della “éuresis”, del ritrovamento di Kore. Secondo l‘“idea” che sta alle basi anche di quel mitologema, Eleusi era il “luogo della nascita”: il luogo di quell’evento cosmico continuamente reiterato che assicura la perpetuità della vita in Attica, anzi in tutto il mondo. Il nome Eleusis poteva sembrare ai Greci una parola per dire l’«arrivo». Più probabile è però che quel nome sia in connessione con il nome della “dea delle nascite”, “Eileithyia” venerata anche in Agrai (153). La diffusione del suo culto in Creta, nelle isole dell’Egeo e nel Peloponneso sembra dimostrare che questa dea avesse più importanza nella religione preellenica del mondo egeo che non in quella greca. Si ritiene che anche il suo nome sia preellenico (154). Essa non sarebbe certamente diventata per i Greci la protettrice dei parti per eccellenza, se il grande

evento cosmico della nascita non fosse appartenuto sin dall'origine alla sua sfera. Se la troviamo identificata soprattutto con Artemis, d'altra parte sappiamo che l'Artemis primitiva, nell'epoca m cui essa ha potuto incontrare la dea preellenica della nascita, non differiva dalla Demeter primitiva. Per ricostruire la protostoria del culto eleusino, noi possiamo pensare, in base alle osservazioni finora fatte, che Demeter sia venuta dal Nord. I suoi rapporti con il cavallo depongono per questa opinione. Se la scienza non erra nella tesi del carattere preellenico di Eileithyia e se le relazioni di dipendenza non sono ancora più complicate di quanto si ammetta oggi, la dea protogreca dell'eterna nascita o rinascita è subentrata in Eleusi al posto di una dea preellenica di natura affine.

Così anche l'ipotesi storica più probabile non fa che confermare ciò che noi, in base ai mitologemi e ai documenti letterari e m conformità all'idea fondamentale di quei mitologemi abbiamo riconosciuto quale "tema primordiale di Eleusi": un tema primordiale che i misteri realizzavano nella loro propria maniera a noi sconosciuta. Con questo tema sono in connessione anche le raffigurazioni eleusine di due celebri vasi. Naturalmente in queste il medesimo tema è esposto e variato nella maniera della pittura vascolare. Ma anche le variazioni delle raffigurazioni vascolari testimoniano chiaramente del fatto centrale: "la nascita di un fanciullo divino".

Su uno dei due vasi, quello di Rodi, una dea s'innalza dalla terra. Essa consegna a un'altra dea il fanciullo divino seduto in un corno d'abbondanza (155). Questa situazione definisce il fanciullo quale un essere equivalente, al frutto della terra. Nell'altro vaso, quello di Kertch, il fanciullo divino figura due volte, nel centro di due scene (156). Nell'una, in cui Hermes prende il neonato dalle mani della dea che emerge dalla terra, la figura del fanciullo si distingue poco, dato il cattivo stato di conservazione della pittura. Nell'altro egli, quale piccolo efebo, sta in mezzo alle due dee di Eleusi, con in mano il corno d'abbondanza. Si vuol vedere in lui Plutos, la «ricchezza», di cui viene detto nella Teogonia che esso è nato dalle nozze di Demeter

con un eroe mortale, Iasion (157). Non si può disconoscere il carattere simbolico del fanciullo nelle figurazioni vascolari. Il senso del simbolo non esclude neanche la denominazione “Plutos” che può essere una variazione del fanciullo dei misteri, esattamente come le nozze con Iasion possono essere una variazione delle nozze mistiche della dea. Quanto più astratta è l’espressione pittorica (certamente differente dall’espressione mistica) - così astratta che fanciullo e corno d’abbondanza sembrano quasi ridotti a meri segni geroglifici -, tanto più essa si addice al tema primordiale di Eleusi, in cui la nascita viene considerata quale sorgente inesauribile della ricchezza di vita, di crescita e di ricrescita.

Con questo tema primordiale si collegano inoltre anche le funzioni di un fanciullo ateniese nei misteri eleusini: il “pais aph’ estias”. Egli veniva preso dal focolare e iniziato (“myethéis aph’ estias”): sempre un fanciullo solo, scelto per mezzo di un sistema combinato di sorteggio e di elezione. Il suo compito era di eseguire con precisione un “drómenon” che gli era stato insegnato. In questo egli rappresentava evidentemente tutti gli iniziati, e si aspettava che l’assolvimento preciso delle sue funzioni producesse un effetto particolarmente favorevole: «l’intenerimento della divinità», come si esprime la nostra fonte di età bassa (158). Non conosciamo altri dettagli intorno a quelle funzioni e la supposizione più verosimile è quella che corrisponde di più all’idea fondamentale dei misteri: che cioè il “pais aph’ estias” rappresentasse e raffigurasse nello stato di ricrescita coloro che erano entrati nel destino della madre adirata e addolorata.

In questo non è senza significato che la parte del “pais aph’ estias” non fosse legata né al sesso maschile né a quello femminile. Fanciulli e fanciulle potevano ugualmente venire dedicati alle funzioni del fanciullo iniziato dei misteri; la loro me. moria veniva eternata per mezzo di statue (159).

Perduta e ricercata era la Kore: come l’hanno ritrovata e, anzi, chi è stato ritrovato, rimane misterioso per noi e certo era la cosa più

misteriosa anche per gli iniziati. Misteriosa è già l'identità stessa di "éuresis"; e nascita. Questa è, intanto, confermata anche dal fatto che nella scena del vaso di Kertch, in cui Hermes prende in consegna il fanciullo, è presente anche una donna seduta con il "gong": e noi sappiamo che era la Kore che si invocava con questo strumento. Ancor più misterioso è il fanciullo. In Phigalia la figlia di Demeter, nata dalle nozze violente con Poseidon, si chiamava semplicemente la Despoina. A Thelpusa essa non doveva essere neanche nominata davanti ai non iniziati, mentre suo fratello, nato insieme con lei, era il cavallo Areion. La definizione della fanciulla ricercata quale "arretos koùra", «la fanciulla innominabile», in Euripide e in un poeta tragico più tardo sembra riferirsi a quell'indicibilità che, si esprime anche nella figura del fanciullo Brimos. II nome Brimos allude a un essere spaventoso e terrificante, come lo era la madre Brimo stessa. Un apologeta cristiano ci ha conservato una tradizione orfica, secondo cui la creatura di Zeus e di Rhea-Demeter, la Kore o Persefone aveva quattro occhi e due volti (160). Una «Tetrakore», una Kore da quattro occhi (giacché anche la pupilla si chiama "kóre") ricorre in una iscrizione dell'Asia Minore (161). Oltre ciò quel fanciullo prodigioso aveva anche le corna (162). Secondo un'altra tradizione, Zagreus, figlio di Zeus e di Persefone, era un «fanciullo cornuto» (163). Dioniso e Kore nelle loro rispettive forme più misteriose sembrano appartenersi il più strettamente. Non è soltanto la tarda speculazione che li ha messi in relazione, perché nella triade romana "Ceres-Liber-Libera", in cui Ceres corrisponde a Demeter e Dioniso si chiama "Liber", la Kore appare quale forma femminile di "Liber", "Libera" (164). Ciò rimanda a quell'androginismo dell'essere primordiale mitologico che è documentato nel caso di Dioniso (165). Né l'androginismo, né gli altri caratteri prodigiosi della fanciulla Persefone e del fanciullo Zagreus sono inconciliabili con la figura misteriosa di Brimos. Di lui, non possiamo dire di più.

La nascita di Brimos era soltanto "uno" dei simboli in Eleusi, "uno" degli sviluppi di quel bocciolo di idea che esprimeva la continuità

della vita nell’unità di “fanciulla-madre-bambino”, essere “morente-partoriente-nascente”. Un altro simbolo era oggetto della suprema visione degli iniziati: un “deiknymenon” dopo il “drómeron”. Esso non era accompagnato da un grido sonoro, come la nascita di Brimos: “en siopè”, in silenzio, veniva mostrata una spiga recisa. Immagine ed esempio del nascere nel morire e nel partorire, delle sorti di Persefone che dànno il senso alle sorti di Demeter.

Ciò che seguiva dopo - l’ultimo giorno dei misteri - evocava di nuovo il primo elemento, la prima sorgente della nascita, l’elemento che purifica tutto in quanto fa rinascere tutto: l’acqua. Tra i pochi fatti che noi conosciamo delle «cose dette» (“legómena”) nei misteri di Eleusi, vi è anche questa: guardando al cielo si gridava “ye” «piovi!» e, guardando in terra, “kye” (166). La seconda parola non significa soltanto «concepisci», «sii feconda», ma anche, anzi di più ancora, «rendi fecondo» e in questo caso definisce l’effetto che l’acqua produce sulla terra. Che ambedue le parole si riferiscano all’acqua, viene dimostrato dall’iscrizione di una fontana di Atene che aggiunge un terzo imperativo: “yperchye” «straripa!» (167). Un continuo mutar indirizzo del desiderio espresso -dal cielo alla terra e poi all’acqua - è tanto più inammissibile nell’iscrizione di una fontana, quanto più naturale è il comune riferimento all’acqua. Tale interpretazione è ugualmente valida per i misteri e per quella fontana del Dipylon. All’ultimo giorno, in Eleusi si riempivano due vasi «dalla forma di trottola» e li si collocava uno verso oriente e l’altro verso occidente, pronunciando poi un determinato “legómenon” li si rovesciava (168).

Non c’è motivo di dubitare che fosse acqua e non qualche altro liquido che si spandesse allora verso oriente e occidente, nella direzione della nascita e in quella della morte. In questo modo si rievocava il doppio aspetto dell’elemento primordiale. E’ pure indubbio che in questo rito, era presente anche l’idea della fertilità. Forse anche la doppia parola “ye kye” veniva pronunciata proprio all’atto di rovesciare i vasi. I particolari sono incerti, ma tanto più sicura è l’idea fondamentale: si aspettava che l’elemento primordiale

continuasse a favorire la realizzazione dell’idea dell‘“eterna nascita”.

La cooperazione del cosmo nella notte misterica sul 20 Boedromion ce la descrive Euripide in un coro della tragedia “Ione” (169). E’ la notte in cui gli iniziati danzano, con fiaccole in mano, attorno alla «fontana del luogo delle belle danze»: «e allora comincia a danzare anche il cielo stellato di Zeus, danzano la luna e le cinquanta figlie di Nereus, dee del mare e dei fiumi incessantemente correnti, danzano tutti in onore della fanciulla dalla ghirlanda d’oro e della santa madre». L’elemento primordiale danza insieme con gli iniziati e con tutto il cosmo. E ora comprendiamo come poteva affermare l’inno orfico dedicato alle Nereidi, che le dee dell’acqua erano state le prime a celebrare i misteri di Dioniso e di Persefone(170). Il tema fondamentale dei misteri sia di Dioniso che di Persefone era l’incessante sorgere della vita dalla morte, le celebrazioni costantemente ripetute dei misteri non facevano che continuare questa vicenda cosmica: conseguentemente, la loro prima celebrazione ha dovuto coincidere con la prima nascita. Astraendo dai sacri luoghi di culto misterico della Grecia e rimanendo quasi nella pura idea mitologica della nascita, si doveva pensare che quella prima celebrazione misterica dovesse aver avuto luogo nel primo elemento: là dove, secondo i mitologemi di tanti popoli, anche il Fanciullo era nato. Neanche in Eleusi, dove tuttavia il fanciullo divino non sorgeva dall’acqua, si poteva dimenticare l’elemento primordiale.

L’idea mitologica cui le nostre considerazioni sono dedicate, appariva in Eleusi in due maniere: quale avvenimento e quale figura. Quale avvenimento, vi aveva luogo la nascita di un fanciullo divino. Quale figura, appariva una dea che noi abbiamo definita la «Fanciulla», un’immagine primordiale (“Urbild”) che racchiudeva in sé tutte le possibilità del destino di Persefone, dal nascere al partorire. Quel destino ora determinato dal fatto che Persefone era una “kore”, vale a dire da un carattere essenziale e decisivo della Kore primitiva da cui si erano formate sia Persefone che Artemis: “una verginità elementare”. La primogenitura della Fanciulla non è concepibile, se

non vedendo in questa un essere primordiale nato dall’elemento primordiale. Nei misteri del villaggio attico Phyla la Kore porta un nome che, oltre a lei, contraddistingue solo l’essere primordiale Eros: Protogone(171). Essa era non soltanto l‘“arretos koùra” dei misteri, ma anche la “protógonos koùra”, la «fanciulla nata per prima» (172). La sua verginità - e così pure la verginità di tutte le Kore del mondo degli dèi greci - non è antropomorfa, bensì è una qualità del puro elemento primordiale che ha dato nascita anche ad essa, quasi come al proprio aspetto femminile.

L’elemento primordiale intanto aveva anche un altro aspetto che, riportato su una figura umana, sembra piuttosto quello di un’etéra che non quello d’una vergine: la promiscuità della vita acquatica e palustre. Tuttavia “Hera” riemergeva dall’elemento primordiale - dall’acqua della sorgente Kanathos sempre in rinnovata verginità. “Demeter Erinys” faceva il bagno nel fiume Ladon, dopo che la sua ira era svanita, e diventava “Demeter Lusia”: il suo nuovo epiteto allude al rinnovamento ottenuto per mezzo della purificazione nell’acqua. Che la Kore primitiva nella sua forma di Hekate, avesse rapporti strettissimi con il mare quale elemento, risulta dal fatto che ad essa venivano sacrificati pesci: triglie e menie (173). I Pesci, particolarmente le triglie, erano sacri per gli iniziati eleusini: questi non li dovevano mangiare (174).

E anche un altro fatto corrispondeva in Eleusi alla Figura che vi dominava: che cioè, in connessione con la celebrazione dei misteri, si rappresentava l’emergere di una dea dal mare: la nascita di Afrodite, quella fanciulla divina alla cui figura la mitologia greca ha legato questo modo del primo apparire. La fonte che esplicitamente testimonia di quest’uso è la più tardiva di tutte (175). Si dice che la bella Phryne si mostrasse svestita nel mare agli iniziati di Eleusi (176). In questo modo essa anche non volendo rappresentava l’Anadyomene. E’ difficile decidere se ciò facesse parte del culto strettamente inteso (177). Se tuttavia questo era il caso, ciò non dipendeva dal fatto che Phryne era un’etéra, bensì che il suo corpo

splendeva nel fiore della perfezione verginale, quando essa emergeva dall'elemento umido. Si dice che Apelles abbia fatto la sua Afrodite Anadyomene sotto l'effetto di quella visione (178). Per essere una rappresentazione cultuale, questa era come un grazioso disegno in margine al tema mitologico primordiale svolto nei misteri - un disegno marginale che però aveva lo stesso senso del tema.

9) Il paradosso eleusino.

Le esperienze degli iniziati in Eleusi avevano un ricco contenuto mitologico. Esse potevano trovare un'espressione anche in un'immagine così sensualmente pittorica come l'apparizione dell'Anadyomene. D'altra parte potevano esprimersi anche nella maniera più semplice. Le tradizioni di una religione di stile completamente differente, il buddismo, raccontano di una singolare «predica» del fondatore: un giorno, davanti alla folla radunata dei suoi discepoli, egli, in silenzio, levò in alto un fiore. Questa fu la celebre «predica del fiore» (179). Sotto l'aspetto puramente formale anche in Eleusi avveniva qualcosa dì simile quando in silenzio veniva mostrata una spiga recisa. Anche se la nostra interpretazione della testimonianza sulla contemplazione di questo simbolo fosse errata, resterebbe pure il fatto che nel corso delle esperienze misteriche appariva una spiga e che questa specie di «predica senza parole» era l'unico insegnamento di cui sappiamo sicuramente che aveva luogo in Eleusi.

Tuttavia la differenza tra le due prediche è più caratteristica della loro somiglianza. Nel caso del Budda si tratta della via unica dell'individuo, procedendo sulla quale questi raggiunge la propria salvezza. Il Budda in principio aveva scoperto, per una grande rivelazione, la verità: tutti gli uomini sono originariamente in possesso della sapienza, della virtù e della forma dell'Uno che è. E come gli uomini, così anche ogni altra cosa è Budda: le cose, le piante, gli alberi e il mondo terrestre tutto quanto. Dopo, egli predicò questa

verità per quarantacinque anni. Con la «predica del fiore» egli trascese la parola. Il suo ammutolimento doveva essere la rivelazione più profonda della verità, perché un siffatto silenzio doveva comprendere in sé tutto e diventare la fonte di tutta la dottrina. Fatto caratteristico: ad eccezione di un solo discepolo, nessuno capì la «predica del fiore».

Al contrario, in Eleusi - secondo quanto è possibile sapere - si tratta di una visuale comune sul piano della quale tutti immediatamente capiscono: capiscono nel senso di una visione ed intuizione immediata. Non era necessario prima superare la parola. Non sappiamo se i riti d'iniziazione in Agrai e in Eleusi richiedessero molte parole: è difficile che vi rientrasse una predica. Vi ricorrevano grida rituali, ma non c'è alcuna testimonianza che ricordi un «discorso». Era una via d'iniziazione essenzialmente priva di parole, e conduceva ad un sapere che non era necessario né possibile formulare in parole. Dobbiamo supporre che nella storia dei misteri eleusini vi sia stato un periodo in cui la spiga, quali che siano state le circostanze che accompagnavano la sua esibizione, era come trasparente agli occhi di coloro, che partecipavano alla festa misteriosa. Noi dobbiamo anzi partire come da un assioma dal fatto che tale trasparenza faceva parte della festa misterica, della sua celebrazione e delle esperienze che da essa derivavano. Sarebbe inconcepibile che in nessun tempo si fosse trovato un senso in ciò che nei misteri veniva contemplato con la più profonda devozione: lo si trovava in modo naturale non appena si adottava la comune visuale degli iniziati - iniziati non per mezzo di parole.

Non meno istruttiva è un'altra differenza. Il fiore che il Budda alzava, mostrandolo ai discepoli in luogo di una predica, era l'allusione più generica all'idea che tutte le cose erano Budda e tutte le cose erano rivelatrici mute della verità come ora lo era lui stesso. Era un significativo e pur tuttavia misterioso gesto del Budda, che forse si potrebbe interpretare anche diversamente. La spiga di Eleusi invece è la sintesi di un determinato aspetto del Inondo: l'aspetto Demeter. Le due dee e le loro vicende sono, rispetto a questo simbolo,

le variazioni più sviluppate, più spiritualmente modellate, mentre la nascita quale evento divino è un'altra specie di sintesi. Il Budda forse avrebbe potuto levare in alto, sempre nello stesso senso, anche qualche altra cosa, una pietra o un pezzo di legno. In Eleusi le sintesi simili a boccioli e le complete figure di dee formano un gruppo unico, del tutto determinato e di senso coerente. Esse sono reciprocamente ben delimitate le une di fronte alle altre, tuttavia nello stesso tempo si compenetrano a vicenda. Né meno determinata è la radice comune che le unisce. Tutto, un chicco di grano come la dea madre e figlia, rivela la stessa visione; la visione, se mi è lecito ripetere l'espressione, dell'«abisso del seme». Ogni chicco di frumento ed ogni fanciulla porta quasi in sé tutta la sua discendenza: un'infinita serie di madri e figlie insieme. «Infinita serie»: l'espressione naturalmente è altrettanto moderna quanto l'«abisso del seme» (180). Essa ci ricorda le «infinità» di Pascal, l'infinità nella direzione dell'infinitamente piccolo. Non sciolta in questa maniera, bensì sintetizzata in chiare figure, appare in Eleusi questa realtà unica e completamente determinata: l'infinità della vita organica superindividuale. L'iniziato vedeva questo destino superindividuale che egli doveva subire; non ne veniva redento, ma vi rimaneva, pro. tetto e felice, raggiungendo un sapere senza parole. Se vogliamo capire, almeno approssimativamente, l'esperienza eleusina, dobbiamo distinguerla non solo da quella indo-buddistica, bensì anche da quella europea moderna. Dobbiamo cogliere quanto più vivamente possibile la sua paradossalità. Lì si esperimentava un destino superindividuale, quello degli esseri organici, come destino proprio. Il Greco era cosciente non tanto dell'«abisso» -l'«abisso del seme» - che gli si apriva in se stesso, quanto dell'esistenza. in cui quell'abisso sfociava. La «serie infinita» significa qui, appunto, esistenza infinita: «esistenza.» semplicemente. Si viveva questa, l'esistenza quasi come seme del seme, quale esistenza propria. Il sapere intorno a questa non diventava pensiero discorsivo o parola. Se lo fosse diventato, si sarebbe rivelata tutta la paradossalità dell'esperienza: «subire» il superindividuale, possedere

l’esistenza quale «esistenza propria»… Contemplazione e contemplato, sapere ed essere, qui come anche altrove nel modo di pensare ed esistere dei Greci (181), si fondono in un’unità. E si pretende anche una posizione privilegiata per chi vede e sa, nei con. fronti dell’esistenza: beato chi ha visto cose siffatte - dicono i poeti - egli avrà dopo la morte una sorte diversa da quella degli altri. Egli avrà personalmente la perpetuità che logicamente spetta al seme impersonale del seme, cioè anche all’es. sere organico che non vede e non sa, ove per un simile essere essa veramente significhi una «perpetuità».

Nel sapere senza parole e nell’essere, i primi due elementi menzionati della paradossalità - avere, per proprio destino, un destino superindividuale, e per propria esistenza la esistenza - non sono vere e proprie contraddizioni. Quali esseri organici, tutti provano in realtà tutt’e due le cose. Solo la terza contraddizione sembra effettivamente insolubile, la convinzione che il pieno e felice possesso dell’esistenza quale «pro. pria esistenza» tocca esclusivamente a chi in Eleusi «ha visto» e sa. La dipendenza dell’essere dal sapere trascende l’unità greca dell’essere e del sapere. Questa convinzione, nella sfera della fede nella propria perpetuità, è più generalmente umana. Su questa convinzione riposa l’istruzione data dalle tavolette sepolcrali orfiche, secondo cui il defunto deve scegliere la sorgente di Mnemosyne, della memoria, e non quella di Lethe, dell’oblio (182). E su di essa riposa anche - per citare un esempio buddistico -l’intero “Libro dei Morti” tibetano (183). Si tratta soltanto di uno stolto attaccamento alla coscienza? O forzare, il passaggio al sapere senza parole non significa pure un punto culminante dell’esistenza, che separa effettivamente i partecipi di quella «visione» dai non partecipi, distinguendoli per sempre?

Il nostro scopo non era quello, di sciogliere ed appianare le contraddizioni logiche di esperienze mitologiche e di idee-boccioli. La mitologia rimane per noi, com’era per lo Schelling (184) «un fenomeno che in profondità, durata e universalità è paragonabile

soltanto alla natura stessa». Noi desideravamo - per riassumere l’essenziale con le parole dello Schelling che la nostra interpretazione «rendesse giustizia all’argomento dell’interpretazione, senza svalutarlo, abbassarlo e mutilarlo allo scopo di renderlo più facilmente comprensibile». Noi domandavamo «non quale opinione bisognava formarci di quel fenomeno, affinché esso potesse essere spiegato alla stregua di una qualsiasi filosofia, ma, al contrario, quale filosofia fosse necessaria per portarci all’altezza dell’oggetto e metterci sullo stesso suo piano. Non come doveva essere piegato, girato, unilateralizzato o storpiato il fenomeno, per non dover scostarci da principi che una volta avevamo prestabiliti e per poterlo tuttavia spiegare, bensì: fin dove dovevamo ampliare le nostre idee per entrare in rapporto con il fenomeno. Chi però per qualsiasi ragione avesse paura di un simile ampliamento di idee, dovrebbe, anziché degradare il fenomeno fino al piano dei propri concetti, essere almeno tanto sincero da metterlo nel numero di quelle cose di cui tuttora c’è abbastanza per ogni uomo: le cose che egli non capisce; e se egli è incapace di elevarsi al livello dei fenomeni, dovrebbe per lo meno peritarsi di enunciare intorno a loro idee completamente inadeguate».

NOTE

Nota 1. Per i dati relativi cfr. A. WARBURG, “Die Erneuerung der heidnischen Antike”, Leipzig, 1932, pp. 6 sgg.

Nota 2. La parola «mitologia» va sempre intesa anche in seguito nel senso in cui è usata nell‘“Introduzione”.

Nota 3. Cfr. i suoi “Vortrüge und Aufsätze”, Leipzig, 1914, pp. 119 sgg. dove si

trova anche la documentazione. Nota 4. PLIN., “Nat. hist.”, IX, 80. Nota 5. W. F. Orro, “Der europäische Geist und die Feisheir des Ostens”, Frankfurt a. M., 1931, p. 21. Nota 6. KERÉNYI, “Apollon”, Amsterdam, 1937, pp. 15 sgg. “La religione antica”, Bologna, 1940, pp. 1 sgg. “Die antike Religion”, p. 45. Nota 7. “Die antike Religion, I. c. Nota 8. “Apollon”, pp. 37 sgg. Nota 9. W. F. OTTO, “Dionysos”, Frankfurt, 1933, p. 186. Nota 10. “Die antike Religion”, pp. 78 sg. Nota 11. W. F. Otto, “Die Götter Griechenlands”, p. 207. Nota 12. OTTO, “Dionysos”, p. 29; KERÉNYI, “Die antike Religion”, p. 43. Nota 13. “Apollon”, p. 72. Nota 14. Sulle prime quattro divinità cfr. sopra pp. 76-106. Nota 15. PAUS., V, 3, 3. Nota 16. “EUR., “Heradidae”, 771. Nota 17. HYPERID. “ap. Poll.”, LX, 74. Nota 18. “HES., “Theog.”, 886 sgg. Nota 19. Cfr. WALTER F. OTTO, “Die Götter Griechenlands”, p. 55 sgg. Nota 20. OTTO, op. cit., pp. 102 sgg. Nota 21. “Apollon”, pp. 59 sgg. Nota 22. “Od.”, VI, 106. Nota 23. HERODOT., II, 156; WIIAMGWITZ, “Hellenistische Dichtung”, II, p. 48. Nota 24. SCHNEIDER, “Callimachea”, II, pp. 197 sgg. Nota 25. Inno omerico a Demeter, 424, e i passi paralleli in ALLEN-SIKES, “The Homerie Hymns”, London, 1904; cfr. anche L. MALTEN, “Arch. f. Religions. wissensch.”, 12, 1909, pp. 422 sgg. Nota 26. “Ilias”, XXI, 483.

Nota 27. L. R. FARNELL, “The Cults of the Greek States”, II, pp. 435 sgg.

Nota 28. Inno om. a Demeter, 7; PRELLER-ROBERT, “Griech. Mythologie”, I, 760. Nota 29. D. H. LAWRENCE: “Purple Anemones in Poems II”.

Nota 30. MILTON, citato in ALLEN-SIKES al verso 17.

Nota 31. D. H. LAWRENCE: “Fidelity” nel volume: “Pansies”.

Nota 32. HESYCH., s. v.

Nota 33. I dati in FARNELL, II, pp. 598 sg.

Nota 34. KERÉNYI, “Hermes”, 66, 1931, 422, confermato da un frammento del poeta Philikos, cfr. A. MÖRTE, «Hermes», ann. cit., pp. 450 sg.

Nota 35. KALLIM., in “Schol. ad Theocr.”, II, 12; SCHNEIDER, op. cit., pp. 691.

Nota 36. “Schol. ad Theocr.”, II, 12; EUR., “Hel.”, 569; cfr. 959.

Nota 37. Raffigurazione di un sacrificio a Persefone su un vaso attico. L. DEUBNER, “Attische Feste”, Berlin, 1932, Tav. 2.

Nota 38. I dati nel mio articolo in «Arch. f. Religionswiss.», 30, 279.

Nota 39. Come Hekate in un bassorilievo di Thasos, cfr. FARNELL, op. cit., II, t. XXXIX a.

Nota 40. HESYCH., s. v.

Nota 41. Questo fatto è stato riconosciuto da ECKHEL, “Doctrina Num.”, II, 147; cfr. LOBECK, “Aglaophamus”, II, 1213. Ho potuto confrontare un’ampia dimostrazione di quest’identità, fatta da P. Philippson, dimostrazione indipendente da quella di Eckhel, ma concordante con essa.

Nota 42. “Schol ad Lycophr. Alex.”, 1180.

Nota 43. “EUR., “Ion.”; “Phoen.”, 108.

Nota 44. KERÉNYI, “Pythagora, und Orpheus, 2” ed., Amsterdam, 19.10 (Albae Vigiliae, 11), pp. 47 sgg.

Nota 45. P. KRETSCHMER, “Glotta”, 13, pp. 111 sgg. Tutto ciò vale contro WILAMOWITZ, “Glaube des Ellenen”, II, 174, che vorrebbe eliminare la luna.

Nota 46. FARNELL, op. cit., II, pp. 449 sgg.

Nota 47. HES., “Theog.”, pp. 411 sgg.

Nota 48. HES., “Theog.”, pp. 450 sgg. “Schol ad Aristoph. Vesp.”, 804.

Nota 49. COLLIGNON, “Histoire de la sculpture grecque”, II, p.

362.

Nota 50. Seguendo una tradizione più tarda (Ovidio e Igino) ci tratta della metà dell'anno. Di questa versione facilmente comprensibile non ci occuperemo, dato che essa non è, evidentemente, quella originaria.

Nota 51. Inno, 471.

Nota 52. Inno, 268 sg.

Nota 53. 473-480.

Nota 54. Su questo tacito presupposto naufraga l'analisi dell'Inno esposta da v. WILAMOWITZ, "Die Glaube der Hellenen", II, pp. 47 sgg.

Nota 55. HIPPOL., "Ref.", V, 8, 39.

Nota 56. Vedi p. 62.

Nota 57. 256 sg. Le parole usate da Demeter riecheggiano anche nella variante orfica (fr. 49, 95 sg.), in una poesia orfica posteriore (fr. 233) e nel "Carmen aureum Pythagorae", 54 sg.

Nota 58. K. TH. PREUSS, "Die religiöse Gehalt der Mythen", Tübingen, 1933, p. 8. Nota 59. C. LUMHOLTZ, "Unknown Mexico", London, 1903, I, 272.

Nota 60. Dal Frazer, nella sua edizione di Apollodoro, London, 1921, II, pp. 311 sgg. Da qui abbiamo folto la citazione di Lumholtz.

Nota 61. PORPHIR., in "Eus. Praep. ev.", III, 11, 7, 9.

Nota 62. Cic., "De nat. deor"., II, 66.

Nota 63. EUR., "Hel.", 1307; fr. 63; KARKINOS, in "Diod. Sic.", V, 5, 1. Cfr. "aphrastos" in Hesich., s. v. e "Ekate aphrastos", «Jahrb. f. Phil. Suppl.», 27, 1900, 111.

Nota 64. FARNELL, op. cit., III, Tav. III b, con l'interpretazione di Lenormant, in DAREMBERG-SAGLIO, I, p. 1066.

Nota 65. Cfr. M. P. NILSSON, «Arch. f. Rel.-Wiss.», 32, 1935, 87.

Nota 66. Cfr. MALTEN, op cit., pp. 429 sgg.

Nota 67. CLEM. ALEX., "Protrept.", II, 17, 1; "Schol. ad Lucian.", p. 275, Rabe. Nota 68. EPICARMO, fr. 100.

Nota 69. Sopra.

Nota 70. FARNELL, op. cit., 330, 91; 365, 246.

Nota 71. “Schol. ad Lucian”, I. c.

Nota 72. Giov, 12, 24.

Nota 73. L’obiezione è di M. P. NILSON, op. cit., p. 107.

Nota 74. Con ciò vuole spiegare il NILSSON, op. cit., p. 108 - seguendo Cornford -il mito di Persefone.

Nota 75. H. DIELS, “Sibyllinische Blätter”, Berlin, 1890, p. 40.

Nota 76. “Die antike Religion”, pp. 220 sgg.

Nota 77. “Dionysos und das Tragische in der Antigone”, Frankfurt a. M., 1935, p. 10.

Nota 78. A Stymphalos, PAUS., VIII, 22.

Nota 79. Oppure, dal punto di vista di Hebe: «Sembra che Hebe soltanto gradualmente si sia staccata dalla dea, quale sua figlia e divinità indipendente, che essa originariamente non sia stata altro che una forma di Hera stessa». P. PHILIPPSON, “Griechische Gottheiten in ihren Landschaften”, «Symbolae Osloenses», fase. suppl., IX, 1939, p. 48.

Nota 80. Per ciò che segue la nostra fonte è PAUS., VIII, 25 e 42. L’attendibilità della descrizione pausaniana della statua di Demeter di Phigalia è confermata dai mitologemi e dai monumenti arcaici (contro WILAMOWITZ, “Glaube der Hellenen”, I, pp. 402 sgg.).

Nota 81. Cfr. «Mnemosyne», 1939, pp. 162 sgg.

Nota 82. “KRETCHMER, “Glotta”, 1, 28 sgg.

Nota 83. L’espressione platonica è usata qui nello stesso senso in cui ricorre in “Die antike Religion”, p. 234.

Nota 84. “Il.”, XXIII, 72.

Nota 85. Nemmeno con «il cadavere misteriosamente spiritualizzato o immaterializzato», come W. F. OTTO, “Die Manen”, p. 37 definisce quell’idea che, a suo modo di vedere, corrisponde all’«anima del morto» omerica.

Nota 86. Si confronti con ciò l’orribile stato di Ettore, quando il suo spirito appare ad Enea in VERG., “Aen.”, II, 270 sgg. Effettivamente, sembra - come mi ha fatto notare F. Altheim - che i Romani anche nella morte si fossero attenuti alla figura “storica” e i Greci alla figura

“ideale”.

Nota 87. Secondo i Pitagorici la luna accoglie l’immagine di ogni singola formazione una sola volta avvenuta degli elementi il cui prodotto è il singolo uomo che mai si ripeterà (“Pythagoras u. Orpheus”, seconda ed., p. 59); ogni figura umana individuale viene quindi immagazzinata non solo nel “passato” di un mondo concepito nel tempo - che consiste in ciò che è insieme con quello che è stato - bensì anche in un luogo determinato del mondo concepito nello spazio. Un «magazzino» di quel genere è la casa di Hades, il “thesaurus Orci” dei Romani.

Nota 88. 454-457.

Nota 89. 569-572.

Nota 90. Apollon, pp. 118 sg.; “Die antike Religion”, p.65.

Nota 91. “Od.”, XI, pp. 634 sg.

Nota 92. Un “pithos” beotico a rilievo, a Parigi: Cfr. R. HAMPE, “Frühe griechische Sagenbilder in Böotien”, Athen, 1936, tavv. 36 e 38.

Nota 93. HES., “Theog.”, 276-282; APOLLOD., “Bibl.”, II, 4, 2.

Nota 94. WILAMOSVITZ, “Glaube der Hellenen”, I, pp. 108 sg.; cfr. anche ALTHEIM, «Arch. f. Religionswiss.», 27, 1929, pp. 45 sgg.

Nota 95. Come “théopompos” nel senso «colui che è stato mandato dal dio».

Nota 96. C. ROBERT, “Die griech. Heldensage”, I (PRELLER-ROBERT, “Griech. Mythologie”, II), Berlin, 1920, p. 243.

Nota 97. HES., “Theog.”, 174, 181.

Nota 98. «Mnemosyne», I. c., 170: «Journal of Hell. Stud.», 1885, tav. 59.

Nota 99. Le iscrizioni nominano Artemis, confr. le “Erinnerungen an Korfu” dell’imperatore Guglielmo II, Berlin, 1924, p. 105.

Nota 100. Da Lokroi Epizephyroi, pubblicata da Quagliati, Ausonia, 3, 1908, p. 188. Nota 101. PLUT., “Quaest. Rom.”, XXIII; CLEM. ALEX., “Protr.”, XXXVIII.

Nota 102. “Dionysos und das Tragische in der Antigone”, pp. 12

sgg.; “Die antike Religion”, p. 239. “Pulchra Proserpina” la chiama Virgilio, “Aen.”, VI, 142, “kala” e “kallista” è l’epiteto di Artemis; cfr. PRELLER-ROBERT, “Griech. Myth.”, p. 301, 3.

Nota 103. “Orph.”, fr. 52, Kern.

Nota 104. Per quel che segue: “Apollon”, pp. 150 sgg.

Nota 105. “Hainuwele. Volkserzählungen von der Molukken-Insel Ceram”. Gesammelt und bearbeitet von Ad. E. Jensen und H. Niggemeyer mit Zeichnungen von A. Rahn. Herausgegeben von Ad. E. Jensen, Frankfurt a. M., 1939. L’introduzione di Jensen e il mitologema di Hainuvele sono pubblicati anche in «Paideuma», I, pp. 139 sgg.

Nota 106. “Hainuvele”, pp. 48 sgg.

Nota 107. “Hainuvele”, p. 235.

Nota 108. “L. c.”, p. 54.

Nota 109. Cfr. i disegni degli indigeni, I. c., 65.

Nota 110. LIV., XXVII, 37, cfr. ALTHEIM, “Terra Mater”, Giessen, 1931, pp. 1 sgg. Nota 111. DIELS, op. cit., p. 91; ALTHEIM, op. cit., p. 4.

Nota 112. Cfr. F. WEEGE, “Der Tanz in der Antike”, Halle, 1926, p. 61.

Nota 113. OTTO, “Dionysos”, pp. 169 sgg.

Nota 114. PLUT., “Thes.”, 21.

Nota 115. Cfr. L. PALLAT, “De fabula Ariadnea”, Diss., Berlin, 1891, p. 6.

Nota 116. Cfr. O. BENNDORF, “Sitz.-Ber. Wien”, 123, 3, 1890, p. 49; PALLAT, op. cit., pp. 4 sg. non confutato da R. EMMANN, “Labyrinthos”, Diss. Halle, Athen., 1931, pp. 68 sgg.; inoltre il mio studio: “Labyrinthos” in «Laureae Aquincenses»,

II, Budapest, 1941.

Nota 117. PLUT., “l. c.”; W. A. LAIDLAW, “A History of Delos”, Oxford, 1933, p. 52, 10.

Nota 118. “Pythagoras und Orpheus”, p. 37.

Nota 119. K. KURUNTOTIS, «Arch. f. Rel.-Wiss.», 32, 1935, pp.

52 sgg.

Nota 120. Ultimamente: CH. PICARD, «Eranos-Jahrbuch», 1938, pp. 91 sgg.

Nota 121. Una nuova indagine sul senso delle parole misteriose è stata annunciata da S. Eitrem. (Nel frattempo pubblicata in «Symb. Osl.», 20, 1940, pp. 140 sgg.; spero di ritornarci in un'altra occasione).

Nota 122. Da A. ALFÖLDI, «Zeitschr. f. Num.», 38, 1928, 188.

Nota 123. PLUT., "Dio.", 56.

Nota 124. PAUS., VIII, 15.

Nota 125. PLAT., "Rep.", 364 e; "Gorg.", 497 c e Schol; PLUT., "Demetr.", 26. Cito sempre soltanto le testimonianze più importanti. Per i dati intorno ai «piccoli» e «grandi misteri» cfr. DEUBNER, op. cit., pp. 69 sgg.; FARNELL, op. cit., III, pp. 343 sgg.; P. FOUCART, "Les mystères d'Eleusis", Paris, 1914; O. KERN, "Die griechische Mysterien der klassischen Zeit". Berlin, 1927 e P.-W., XVI, pp. 1211 sgg.

Nota 126. BEKKER, "Anecd.", I, 326. 24 cfr. HESYCH s. v. "Agra".

Nota 127. PLUT., "De Herod. malign.", 26 C.I.A., II, 1590; FURTWÄNGLER, «Athen Mitteil.», 3, 97.

Nota 128. "HIPPOL., "Ref." V, 8, 43.

Nota 129. KIELS, op. cit., 122; DEUBNER, op. cit., tav. 7; Rizzo, «Röm. Miti. 25, 1910, pp. 103 sgg.; su HERAKLES in "Agrai"; DIOD. SIC., IV, 24.

Nota 130. STEPH. BIZ., s. v.

Nota 131. H. G. PRINCSHEIM, "Arch. Beiträge zur Gesch. des eleusin. Kults", Diss., München, 1905, pp. 16 sgg.

Nota 132. Cfr. I. MURR, "Die Pfanzenwelt in der gr. Myth.", Innsbruck, 1890, pp. 84 sgg.

Nota 133. Cfr. la tavola votiva di Niinnion, «Ephem. Arch.», 1901, tav. 1; DEUBNER, op. cit., tav. 5, 1.

Nota 134. PLUT., "Demetr.", p. 26.

Nota 135. “Glaube der Hellenen”, II, 57.
Nota 136. “Protr.”, 12, 2 cfr. WILAMOWITZ, op. cit., II, 481, e già LOBECK, Aglaophamus”, 1929, II, 1263.
Nota 137. La descrizione che Plutarco, “De anim.” (STOB. “Floril.”, 120, 28) dà delle “planai” e “peridronai” dei mysti, ricorda molto le danze del labirinto; dr. PALLAT, op. cit., 3, 1.
Nota 138. LACTANT., “Div. Inst. Epit.”, 18, 7.
Nota 139. TERTULL., “Ad Nat.”, 2, 7: “cur rapitur sacerdos Cereris, si non tale Ceres passa est?” Cfr. CLEM., “Protr.”, 2, 15.
Nota 140. ASTER., “Homil.”, X, vol. XV, 324, MIGNE.
Nota 141. LUCIAN., “Menipp.”, 20.
Nota 142. CLEM., “l. c.”.
Nota 143. APOLL. RHOD., “Argon.”, III, 861 e Schol.
Nota 144. PRELLER-ROBERT, op. cit., I, 327.
Nota 145. CIC., “De nat. deor.”, III, 22; PROPERT., II, 2, 11; IOBECK, op. cit., p. 1213.
Nota 146. HIPPOL., “Ref.”, V, 8: “ieròn éteke pótnia koùron Brimò Brimòn”.
Nota 147. 480-482.
Nota 148. Frg. 752.
Nota 149. “Anth. Pal.”, XI, 42.
Nota 150. ISOCR., “Paneg.”, 28; CIC., “De leg.”, II, 375; PLUT., “De fac. lun.”,
943 d.
Nota 151. “Pythagoras und Orpheus”, seconda ed., pp. 47 sgg.
Nota 152. Frg. 137 a.
Nota 153. C.I.A., II, 1590; III, 319.
Nota 154. Cfr. MARTIN P. NILSSON, “The Minoan-Mycenaean Religion and its Survivals in Greek Religion”, Lund, 1927, pp. 447 sgg.
Nota 155. FARNELL, op. cit., III, tav. XXI b.
Nota 156. FARNELL, op. cit., III, t., XVIII e, XXI a.
Nota 157. 969.71. Cfr. l’Inno 486.89, e “Anth. Lyr. Diehl”, II, 182,

2.

Nota 158. PORPHYR., “De abst.”, IV, 5.

Nota 159. PRINGSHEIM, op. cit., p. 118.

Nota 160. ATHENAGORAS, cap. XX.

Nota 161. C.I.G., n. 4000. USENER, “Kleine Schriften”, IV, p. 363.

Nota 162. ATHENAGORAS, I, c. Cfr. “Hymn. Orph.”, XXIX, 11.

Nota 163. NONNOS, “Dion.”, VI, 264.

Nota 164. ALTHEIM, op. cit., p. 34.

Nota 165. Vedi sopra.

Nota 166. PROKLOS in “Tim.”, 293 e.

Nota 167. USENER, op. cit., p. 315.

Nota 168. ATHENAIOS, 496 a.

Nota 169. 1078.96.

Nota 170. “Orph. Hymn.”, XXIV, 10 sg.

Nota 171. PAUS., 1, 31, 4.

Nota 172. PAUS., IV, 1, 8.

Nota 173. F. I. DÖLGER, “ICHTYS” II, Münster, 1922, pp. 316 sgg.

Nota 174. DÖLGER, op. cit., pp. 316 sgg.

Nota 175. PSELLOS, cfr. KERN, op. cit., p. 71.

Nota 176. ATHENAIOS, 590 sg.; KERN, op. cit., p. 72.

Nota 177. Contro tale ipotesi depone il fatto che Phryne abbia fatto lo stesso nella grande festa di Poseidon.

Nota 178. ATHENAIOS, “l. c.”.

Nota 179. Per i particolari relativi seguo qui e in seguito SCHUEI OHASAMA, “Zen”, edito da A. Faust, Gotha, 1925, p. 3.

Nota 180. L’espressione è di Stefan Andres.

Nota 181. “Die antike Religion”, p. 114.

Nota 182. Fr. 32 “a-b”, Kern.

Nota 183. Edito da W. Y. Evans-Wentz, Oxford, 1927; trad. tedesca di L. Göpfert-March, Zürich, 1938.

Nota 184. “Philosophie der Mythologie”, Sämtliche Werke, Abt. 11, 13, 2, 1857, pp. 136 sgg.

Aspetto psicologico della figura di Kore

di C. G. Jung

La figura di Demeter e Kore, nel suo triplice aspetto di fanciulla, madre ed Hekate non è soltanto una cosa tutt'altro che ignota per la psicologia, ma è per essa addirittura un problema d'ordine pratico. La "Kore" ha la sua corrispondenza psicologica in quei tipi che io ho definiti da una parte come «"sé"» o «"personalità sopraordinata"», d'altra parte come "Anima". Per spiegare queste figure che non posso presupporre come note, devo premettere alcune osservazioni di ordine generale.

Il psicologo si trova di fronte alle stesse difficoltà del mitologo quando gli si richiede una definizione precisa, rispettivamente una chiara e concisa spiegazione. Chiara, perspicua e inequivocabile è soltanto, l'immagine stessa quale si presenta nel suo contesto abituale. In questa forma essa manifesta tutto il suo contenuto. Non appena si tenta di astrarre l'«essenza vera e propria» dell'immagine, questa si confonde e si volatilizza. Per comprendere la sua funzione vitale, bisogna lasciarla nella sua complessità di organismo vivo, anziché studiarla, con i metodi della storia naturale, sull'anatomia del suo cadavere, o con i sistemi storici, sull'archeologia dei suoi ruderi. Con ciò naturalmente non si vuole negare la ragion d'essere di questi metodi, purché essi vengano impiegati nei loro limiti di competenza.

Data l'enorme complessità dei fenomeni psichici, senza dubbio l'unico punto di vista possibile e promettente è, di gran lunga, quello puramente fenomenologico.

«Donde provengano» le cose, e «che cosa» esse siano, queste sono domande che specialmente nel campo psicologico diventano spesso fonti di tentativi d'interpretazione inopportuni. Simili speculazioni si fondano infatti molto più su inconsci presupposti di concezione del mondo, che non sulla natura dei fenomeni stessi. Il campo dei fenomeni psichici provocati da processi inconsci è talmente ricco e

molteplice, che io preferisco descrive ciò che si è trovato ed osservato, e, se è possibile, classificarlo, vale a dire inquadrarlo in determinati tipi. Questa è metodologia storico. naturale, da impiegare dovunque si tratti di un materiale molteplice non ancora ordinato. Si può dubitare dell'utilità od opportunità delle determinate categorie o dei tipi d'ordinamento che vengono applicati, ma non della giustezza del metodo.

Avendo io osservato e studiato da decenni i prodotti dell'inconscio nel senso più ampio, vale a dire i sogni, le fantasie, le visioni e le allucinazioni, non ho potuto fare a meno di riconoscere certe regolarità, vale a dire dei tipi. Vi sono tipi di situazione e tipi di figure che ricorrono più spesso, e sempre in un determinato senso. Per ciò io mi servo anche, del concetto del motivo per indicare le ripetizioni di questo genere. Quindi ci sono non soltanto dei sogni tipici, ma anche dei motivi tipici nei sogni. Questi possono essere, come si è detto, situazioni o figure. Tra queste ultime ci sono figure umane che si inquadrano in una serie di tipi: i principali sono - secondo le categorie da me proposte (1) -l'"ombra", il "vecchio", il "fanciullo" (compreso l'eroe giovanetto), la madre («madre primordiale» e «terra madre») quale personalità sopraordinata («demoniaca» perché sopraordinata) e l'opposta corrispondenza, la "fanciulla", e infine l'"Anima" degli uomini e l'"Animus" delle donne.

Con questi tipi naturalmente non si esauriscono nemmeno lontanamente tutte le regolarità in questo campo. La figura di Kore che qui ci interessa appartiene al tipo «Anima» ove essa ricorra e venga notata nel caso di uomini; nel caso di donne invece essa appartiene al tipo «personalità sopraordinata». E' un carattere essenziale delle figure psichiche quello di essere doppie o per lo meno suscettibili di uno sdoppiamento; in ogni caso esse sono bipolari e oscillano tra il proprio significato positivo e quello negativo. Così la personalità «sopraordinata» può apparire in una spregevole figura deforme, così per esempio Mefistofele che, quale personalità, è veramente molto più positiva di quell'ambizioso vuoto, e privo di

idee, che è Faust; un’altra figura negativa è il nanerottolo o lo scemo delle favole. La figura corrispondente alla Kore è, nel caso di donne, una figura doppia, e precisamente una madre e una fanciulla; vale a dire, essa appare ora come l’una ora come l’altra. Da questo fatto io dedurrei per esempio che nella formazione del mito di Demeter e di Kore l’influsso femminile è così considerevolmente prevalso sull’influsso maschile che quest’ultimo ha perso ogni importanza. La parte dell’uomo nell’Inno a Demeter non è, veramente, che quella del rapitore o violentatore.

Nell’osservazione pratica la Kore figura, nel caso di donne, quale una “giovane fanciulla sconosciuta”; non di rado quale Gretchen e madre naturale (2). Una sfumatura frequente è la “danzatrice” per la cui formazione spesso si attinge da reminiscenze classiche: in questo caso la fanciulla appare da “coribante”, “menade” o “ninfa”. Non è rara la varietà dell’ondina che rivela il suo carattere soprannaturale con la sua coda di pesce. La figura di Kore e così pure la figura madre scivolano spesso nel regno animale, la cui rappresentante più favorita è la “gatta” o il “serpente” o l‘“orso”, o un altro mostro nero degli inferi, come il coccodrillo o qualche animale tipo salamandra o sauro (3). Lo stato d’abbandono della fanciulla la espone ad ogni sorta di “pericoli”, per esempio di essere divorata dal mostro o uccisa ritualmente come una vittima. Spesso l’innocente creatura cade vittima di “orge” sanguinose, crudeli, anche oscene. A volte si tratta di una “nekyia” vera e propria, di viaggio negli inferi, o di una ricerca del «tesoro difficilmente accessibile», che qualche volta viene collegata con orge rituali e sessuali, o sacrifici del sangue mestruale alla “luna”. In modo non privo d’interesse, l’esecutrice delle torture e delle azioni oscene è una «terra madre». Ricorrono anche “bevande di sangue” e “bagni di sangue” (4), e anche crocefissioni. La figura di fanciulla che si può osservare nella casistica si distingue notevolmente dal vago carattere di fiore della Kore, in quanto che la figura moderna è più nettamente circoscritta ed è molto meno «inconscia», come lo dimostreranno gli esempi riportati più sotto.

Le figure corrispondenti a Demeter e a Hekate sono figure di madre patenti, spesso di grandezza superiore a quella naturale che dal tipo «Pietà» arrivano al tipo «Baubo». l'inconscio della donna destinato a compensare l'innocenza convenzionale, è pieno d'inventiva, soprattutto sulla linea dell'ultimo tipo. Non ricordo che pochissimi casi in cui la nobile figura propria a Demeter si sia affermata in una forma pura spontaneamente scaturita dall'inconscio. Rammento un caso in cui appariva una dea vergine vestita del più puro bianco: essa però teneva in braccio una scimmia nera. La «terra madre» è sempre di carattere infero ed è talvolta in relazione con la luna: sia per mezzo del sacrificio del sangue, già menzionato, sia per mezzo d'un sacrificio di bambini, sia, infine, perché è ornata di una falce lunare (5). Nei disegni o raffigurazioni plastiche la «madre» è oscura fino ad esser "nera" o "rossa" (che sono i suoi colori principali), ha un'espressione del volto primitiva e anche bestiale e il suo corpo somiglia non di rado all'"ideale neolitico" della Venere di Brassempouy, oppure di quella di Willendorff o della dormiente di Hal Saflieni. Diverse volte ho riscontrato la "polimastia", la cui disposizione è quella delle mammelle della scrofa. La «terra madre» ha una parte considerevole nell'inconscio della donna, perché tutte le sue apparizioni sono contraddistinte da una notevole «potenza». Questa circostanza indica che in questi casi il «momento terra-madre» è anormalmente debole nella coscienza ed ha bisogno perciò di un rafforzamento.

Ammetto che con un simile stato di fatti possa sembrare quasi incomprensibile che siffatte figure vengano classificate nel tipo della «personalità sopraordinata». In un'indagine scientifica bisogna però prescindere dai presupposti morali o estetici, e dar la parola unicamente ai fatti. La "fanciulla" è spesso caratterizzata con tratti non abituali e umani; essa è di origini ignote o singolari, ha un aspetto strano, fa o subisce cose straordinarie, di modo che da tutto questo bisogna dedurre la natura particolare, mitica della fanciulla. Altrettanto, e ancora più pronunciatamente, la «terra madre»è - nel

senso antico un essere divino. Del resto essa non appare sempre e necessariamente nella figura di Baubo: può essere anche la regina Venere nel “Polifilo”, ma è sempre di carattere fatale. Le forme spesso anestetiche della «terra madre» corrispondono a un pregiudizio dell’inconscio femminile moderno che mancava all’antichità. Il carattere infero della Hekate strettamente connessa a Demeter, e il destino di Persefone, alludono tuttavia al lato oscuro dell’anima umana, anche se non nella misura che è propria al materiale moderno.

La «personalità sopraordinata» è l’uomo totale, e precisamente come l’uomo è effettivamente e non soltanto come sembra a se stesso. Alla totalità appartiene anche la psiche inconscia che ha le sue esigenze e le sue necessità vitali non meno della coscienza. lo non vorrei interpretare l’inconscio in senso personalistico, dicendo per esempio che le fantasie come quelle sopra descritte siano dei «compimenti di desideri» derivati da repressioni. Queste immagini come tali non erano prima coscienti, e quindi non potevano venir represse. lo intendo l’inconscio piuttosto come, una psiche impersonale comune a tutti gli uomini anche se essa si manifesta attraverso una coscienza personale. Per il solo fatto che ognuno respira, la respirazione non è un fenomeno da spiegare individualmente. Le immagini mitiche appartengono alla struttura dell’inconscio e sono di possesso impersonale: esse possiedono la maggior parte degli uomini, anziché esser possedute da loro. In determinate circostanze le immagini come quelle sopra descritto provocano disturbi e sintomi: è compito della terapia medica stabilire se e in quale modo e misura simili impulsi della personalità cosciente vadano integrati, oppure se essi da un normale stato potenziale siano stati tradotti in atto in seguito a un difettoso orientamento della coscienza. Queste due possibilità esistono, infatti, nella pratica.

Abitualmente io chiamo la «personalità sopraordinata» «sé», distinguendo, in questo modo, nettamente tra l’io che, com’è noto, arriva soltanto fin dove arriva la coscienza, e la totalità della personalità, in cui oltre alla parte cosciente è compresa anche quella

inconscia. L’lo sta dunque al «sé» come una parte sta alla totalità. A in questo senso che il «sé» è sopraordinato. Anche empiricamente, il «sé» non si presenta come soggetto, bensì come oggetto, appunto per via della parte incosciente che non arriva alla coscienza se non indirettamente, precisamente per proiezione. Per causa della parte inconscia, il «sé» è così distanziato dalla coscienza, che “solo in parte esso può esprimersi in figure umane, mentre per l’altra parte si esprime in semplici simboli astratti”. Le figure umane sono padre e figlio, madre e figlia, re e regina, dio e dea. Simboli teriomorfi sono dragone, serpente, elefante, leone, orso o altri animali potenti, oppure al contrario, ragno, gambero, farfalla, scarafaggio, verme, eccetera. Simboli vegetali sono di solito fiori (loto e rosa!). Questi formano un passaggio alle idee, geometriche, quali sono il circolo, la sfera, il quadrato, la quaternità, l’orologio, il firmamento, eccetera (6). L’indefinita vastità della sfera della parte inconscia rende impossibile di abbracciare e descrivere esaurientemente la personalità umana. Perciò l’inconscio integra l’immagine con figure vive la cui gamma si estende dall’animale fino alla divinità - quali due punti estremi extraumani - e, con l’aggiungimento del vegetale e dell’anorganico astratto, fa dell’animalesco un microcosmo completo. Tali integrazioni, del resto, si trovano molto spesso nelle immagini divine antropomorfe, nella forma dei cosiddetti attributi.

Demeter e Kore, madre e figlia, integrano la coscienza femminile verso l’alto e verso il basso. Essi vi aggiungono il più vecchio e il più giovane, il più forte e il più debole, ampliando così la limitata coscienza individuale, determinata nel tempo e nello spazio, fino all’intuizione di una personalità più grande e più estesa che, inoltre, partecipa alle vicende eterne. Certo non si può ammettere che il mito o il mistero siano stati coscientemente inventati per qualche fine: tutto fa pensare piuttosto che essi rappresentino quasi un involontario riconosci. mento di una condizione psichica inconscia. La psiche preesistente alla coscienza (per esempio nel fanciullo) ha una sua parte nella psiche materna, mentre d’altra parte si prolunga nella

psiche della figlia. Si potrebbe dire perciò che ogni madre contiene in sé la propria figlia e ogni figlia la propria madre, ma ogni donna si amplia in una direzione nella madre, nell'altra nella figlia. Da questa partecipazione e fusione nasce l'incertezza nei confronti del momento tempo: da madre si vive, prima, da figlia dopo. L'esperienza cosciente di queste connessioni dà luogo a una sensazione dell'estensione della vita su più generazioni: è il primo passo verso l'esperienza immediata e la sicurezza della liberazione dal tempo, ciò che significa un sentimento dell'"immortalità". La vita singola si eleva al tipo, anzi all'archetipo del destino femminile in generale. Con ciò ha luogo un'apocatastasi delle vite ancestrali che, per mezzo del ponte costituito dai singoli individui del presente, si prolungano nelle generazioni future. Per mezzo di tale esperienza l'individuo s'inquadra coerentemente nella vita delle generazioni, di modo che la corrente della vita che deve fluire attraverso gli individui, trova la via libera da ogni ostacolo superfluo. Ma anche l'individuo stesso viene redento dal suo isolamento e restituito alla sua totalità. Ogni pratica cultuale accentrata su archetipi ha, in ultima analisi, questo fine e questo risultato.

Per il psicologo è senz'altro evidente quali effetti catartici e in pari tempo rigeneratori potessero irradiare sulla psiche femminile dal culto di Demeter e quale, lacuna di igiene psichica derivi alla nostra civiltà dal fatto che essa non conosce più quelle esperienze salutari che erano le emozioni eleusine.

Mi rendo conto che, a parte i profani in psicologia, nemmeno il psicologo di professione o il psichiatra o addirittura il psicoterapeuta dispone della conoscenza del materiale archetipico dei suoi pazienti, se non ha dedicato studi particolari a questa parte della fenomenologia dell'inconscio. E' appunto nel. l'osservazione psichiatrica e psicoterapeutica che ricorrono frequentemente casi contraddistinti da una ricca produzione di simboli archetipici (7). Dato però che il medico osservatore difetta delle cognizioni storiche necessarie, egli non è in grado di scorgere il parallelismo tra le sue osservazioni e i

dati della storia dello spirito e della civiltà. Un conoscitore della mitologia e della storia comparata delle religioni viceversa normalmente non è psichiatra e quindi ignora che i suoi mitologemi si ritrovano ancora vivi e freschi - per esempio in sogni e visioni, nel segreto delle esperienze più personali e più intime che nessuno vorrebbe, a nessun costo, dare in preda al bisturi della scienza. Il materiale archetipico perciò è il grande sconosciuto, e, solo per poter raccogliere tale materiale, sono indispensabili studi e preparazione particolari.

Non mi sembra superfluo comunicare alcuni esempi dalla mia esperienza casistica -esempi in cui immagini archetipiche ricorrono in sogni o in fantasie. Urto sempre nella difficoltà che il mio pubblico immagina che illustrare così una tesi «con alcuni esempi» sia la cosa più semplice del mondo. In realtà, invece, è quasi impossibile dimostrare alcunché con poche parole e poche immagini staccate da ogni connessione. Ciò è possibile soltanto quando ci si rivolge a competenti. Nessuno capirebbe, per esempio, che cosa ha da fare Perseus con la testa di Gorgo, se non conoscesse il mito. Così è anche con le immagini individuali: anch’esse richiedono un contesto che non è soltanto il mito, ma anche l’anamnesi individuale. Le connessioni però sono di un’estensione sconfinata. Per il resoconto solo approssimativamente completo, di qualunque serie di immagini ci vorrebbe un volume di centinaia di pagine. La mia indagine sulla serie di fantasie di Miss Miller ne può dare un’idea (8). A dunque con non poca riluttanza che io tento di dare esempi casistici. Il materiale di cui mi servo deriva in parte da sogni, in parte da visioni o sogni inseriti in visioni. Tali «visioni» non sono affatto allucinazioni o stati d’animo estatici, bensì immagini fantastiche spontanee e visive o prodotti della cosiddetta «immaginazione attiva». Quest’ultima è un metodo di introspezione, inventato da me e consiste nell’osservazione del fluire delle immagini interiori: si concentra l’attenzione su un’efficace ma incomprensibile immagine di sogno o su una spontanea impressione visiva e si osserva quali trasformazioni l’immagine subisca. Facendo

questo, bisogna naturalmente prescindere da ogni critica ed osservare e notare con assoluta obiettività ciò che avviene. Non bisogna naturalmente prendere in considerazione le obiezioni, che si tratti di qualcosa di «arbitrario» o che «ce lo siamo inventato noi stessi», perché queste obiezioni provengono dalla preoccupazione della coscienza dell'io che non vuole un altro padrone nella propria casa; in altre parole: si tratta dell'inibizione che la coscienza oppone all'inconscio.

In tali condizioni si producono serie lunghe e spesso molto drammatiche di fantasie. Il vantaggio, del metodo è di portar luce su ricchi contenuti dell'inconscio. Ci si può servire, allo stesso fine, anche del disegnare, dipingere, modellare. Le serie visive invadono spesso il campo auditivo-discorsivo, dando luogo a "dialoghi" e cose simili. Nel caso di individui alquanto patologici e soprattutto nel caso delle non rare schizofrenie latenti, questo metodo può essere molto pericoloso, per cui è necessario applicarlo sotto controllo medico. Esso, infatti, si fonda su un intenzionale indebolimento della coscienza e dell'inibizione che, provenendo da essa, limita e reprime l'inconscio. Lo scopo del metodo è naturalmente soprattutto terapeutico, ma in via secondaria il metodo serve anche a fornire un abbondante materiale empirico. Alcuni dei nostri esempi sono tolti da tale materiale. Essi si distinguono dai sogni solo per una migliore forma, il che si spiega con il fatto che la registrazione dei contenuti è affidata a una coscienza sveglia, anziché addormentata.

Gli esempi derivano da donne di media età.

1. Caso X. Le singole parti sono disposte in ordine cronologico.

1. (Spontanea impressione visiva): «Ho visto un uccello bianco con le ali distese. Esso scendeva su una figura di donna vestita di blu che stava seduta lì come una statua antica. L'uccello si fermava sulla sua mano. Essa aveva in mano un chicco di grano. L'uccello lo prese nel becco e spiccò il volo verso il cielo».

Per illustrare questa immagine X ha dipinto un quadro: su un sedile di marmo bianco siede una figura di «madre», di semplicità arcaica, vestita di blu. (Il carattere materno è messo in rilievo dai seni pronunciati).

2. (Idem): Un toro prende dalla terra un bambino e lo porta vicino ad una statua antica di donna. Una giovane fanciulla nuda con i capelli inghirlandati appare a cavallo d’un toro bianco. Essa prende il bambino, lo lancia in aria come una palla, e lo riprende. E toro bianco li porta tutt’e due a un tempio. Lì la fanciulla depone in terra il bambino eccetera. (Segue una scena di iniziazione).

In questa immagine appare la “fanciulla”, pressappoco nella forma di Europa. (Si fa uso di certe cognizioni di scuola). Nudità e ghirlande di fiori alludono alla sfrenatezza dionisiaca. Giocare a palla con il bambino è un motivo dell’azione rituale segreta che riguarda sempre il «sacrificio del bambino». (Cfr. l’accusa dell’assassinio rituale mossa dai pagani ai cristiani e dai cristiani agli gnostici e agli ebrei, nonché i sacrifici di bambini dei Fenici, le voci sulle messe nere eccetera; inoltre il «giuoco a palla nella chiesa»).

3. (Idem): «Ho visto un porco nero su un piedistallo. Degli esseri semi-animaleschi gli “danzavano” attorno in cerchio. Noi ci affrettavamo a scavare una “fossa profonda nel suolo”. Ci misi la mano e vi trovai dell’acqua. Apparve allora un “uomo in un carro dorato”. Egli saltò nella fossa, dove poi si muoveva (come danzando) piegandosi qua e là… Anch’io mi muovevo in ritmo con lui. Allora egli saltò fuori dalla fossa, mi violentò e mi rese incinta».

X è identica con la giovane fanciulla che spesso appare in forma di giovanetto. Questo giovanetto è una figura dell’Animus che rappresenta la parte virile nella donna. Giovanetto e fanciulla compiono una “syzigia” o “coniunctio”, che simboleggia la natura della totalità (così nel caso dell’ermafrodito platonico che più tardi, nella filosofia alchimistica, diventerà simbolo della totalità perfetta). X evidentemente danza insieme con gli esseri semi-animali, da qui l’espressione «noi ci affrettavamo… » Mi sembra notevole il

parallelismo con i motivi segnalati da Kerényi.

4. (Idem): «Ho visto un bel giovane, con cembali d'oro, che danzava e saltellava in sfrenata gioia… Finalmente cadde per terra e nascose la faccia fra i fiori. Poi egli si sprofondò nel grembo di una "madre vecchissima". Dopo un po' sì rialzò, saltò nell'acqua, dove poi si immergeva ed emergeva come un "delfino"… Vidi che i suoi capelli erano d'oro. Saltellavamo insieme, mano in mano. Così arrivammo a un "burrone"…» (Nel saltare il burrone il giovanetto vi cade dentro. X è sola e arriva a un fiume, dove un bianco "cavallo marino" l'attende con una barca d'oro).

X in questa scena è il giovane: è per ciò che questi più tardi scompare e lei rimane l'unica eroina della vicenda. Essa è qui il bambino della madre, il delfino, il giovane scomparso nel burrone e la sposa attesa evidentemente da Poseidon. I caratteristici spostamenti e trasformazioni dei motivi in questo materiale individuale sono quasi gli stessi delle varianti mitologiche. Il giovanetto nel grembo della madre sembrava ad X un'immagine così efficace che essa ne ha dipinto un quadro.

In questo appare la stessa figura del numero 1, solo che qui non è il chicco di grano, bensì il corpo del giovane che sta, completamente spossato, nel grembo della colossale madre.

5. Segue ora un sacrificio di pecore, in cui si gioca di nuovo a "palla" con la vittima. I partecipanti "si ungono del sangue sacrificale". Segue un "bagno" in "sangue" pulsante. Per mezzo di questo, X "si trasforma in una pianta".

6. Dopo X giunge in una "grotta di serpenti", dove "serpenti" le si attorcigliano attorno.

7. In fondo al mare, in una grotta di serpenti, dorme una "donna divina". (Nel quadro essa è raffigurata in una grandezza superiore a quella delle altre). Essa ha un vestito color sanguigno che le avvolge soltanto la parte inferiore del corpo. Essa ha una carnagione scura, tumide labbra rosse, e sembra avere una grande forza fisica. Essa bacia X che evidentemente figura nella parte della giovane fanciulla, e

la consegna in regalo ai numerosi uomini lì presenti, eccetera.

Questa dea ctònia è la tipica «terra madre», come essa appare in tante fantasie moderne.

8. Risalendo dalle profondità, X subisce una specie di illuminazione: fiamme bianche le involgono la testa, mentre essa cammina attraverso campi di frumento ondeggianti.

Con quest'immagine termina l'episodio di maternità. Senza che, sia pur lontanamente, si sia ripetuto un, mito conosciuto, sono apparsi motivi e, catene di motivi noti dalla mitologia. Le immagini si presentano spontaneamente, senza sorgere affatto da cognizioni coscienti. Io stesso mi sono applicato il metodo dell'immaginazione attiva, osservando numerosi simboli e catene di simboli che soltanto dopo diversi anni ho potuto riscontrare in testi che prima non aveva affatto conosciuti. Lo stesso è il caso dei sogni. Qualche anno fa, per esempio, ho fatto il seguente sogno:

«Salivo lentamente e con fatica un monte. Quando poi credevo di esser giunto in cima, ad un tratto scoprii di stare all'orlo di un altipiano. Solo lontano si innalzava un dorsale del monte che ne rappresentava la cima. Proprio allora cadeva la notte e io vedevo come da quel pendìo scorreva un ruscello in una vibrante luce metallica, mentre due sentieri tortuosi conducevano in alto, uno a destra, l'altro a sinistra. In alto, a destra, sulla cima, stava un albergo. Sotto di esso scorreva il ruscello, sopra di cui passava un ponte».

Non molto dopo ho trovato in un oscuro trattato alchimistico la seguente «allegoria»:

Nella sua "Speculativa Philosophia" (9), il medico francofortese Gerardo Dorneo -vissuto nella seconda metà del Sedicesimo secolo descrive da una parte la «Mundi peregrinatios quara erroris viani appellamus», dall'altra parte la «via veritatis». Della prima via l'autore dice:

«Humanum genus cui Deo resistere iam innatum est, non desistit media quaerere, quibus proprio conatu laqueos evadat, quos sibimet posuit, ab eo non petens auxilium, a quo solo dependet omnis

misericordiae munus. Hine factum est, ut in sinistram viae partem officinam sibi maximam ecsstruxerint… huic domui praeest industria etc. Quod postquam adepti fuerint, ab industria recedentes “in secundam mundi regionem” tendunt: per infirmitatis pantem facientes transitum… At quia bonus Deus retrahere vellet, infirmitates in ipsis dominari permittit, tum rursus ut prius remedium (industria!) a se quaerentes, “ad xenodochium etiam a sinistris constructum” et permaximum confluunt, cui medicina praeest. Ibi pharmacopolariun, chirurgorum et phisicorum ingens est copia» eccetera. - Della via della verità che è la «retta» via, l’Autore dice: «… pervenietis ad Sophiae castra, quibuo exceptis, longe vehementiori quam antea cibo reficiemini». - C’è anche il ruscello: «viventis aquae fluvius tam admirando fluens artificio de molitia apice». (De Sophiae fonte scaturiunt aquae!) (10).

Una differenza sostanziale, in confronto al mio sogno, consiste nel fatto che - a parte la posizione opposta dell’albergo - il fiume della sapienza si trova sul lato destro e non, come nel mio sogno, nel centro del quadro.

Apparentemente, nel caso del mio sogno, non si tratta di qualche «mito» conosciuto, bensì di una connessione di idee che facilmente si potrebbe ritenere «individuale», vale a dire di carattere unico. Un’analisi più accurata dimostrerebbe tuttavia senza difficoltà che si tratta di un’immagine archetipica, la quale può riaffiorare in qualsiasi secolo e in qualsiasi luogo. Devo però riconoscere che il carattere archetipico di questo sogno mi si è chiarito solo quando lessi il testo di Dorneo. Casi uguali o analoghi riscontrai spesso non solo in me stesso, ma anche nei miei pazienti. Ma, come dimostra l’esempio citato, bisogna fare molta attenzione per non lasciar sfuggire ì parallelismi.

L’immagine antica della madre non si esaurisce nella figura di Demeter. Essa si esprime anche in Cibele-Artemis. Il caso seguente ci porta in questa direzione.

II. Caso Y.

1. (Sogno): «Sto errando per una grande montagna, la via è solitaria, selvaggia e difficile. Ecco che sopraggiunge una donna discesa dal cielo, per guidarmi e assistermi. Essa è tutta lucente con i capelli chiari e gli occhi luminosi. Di tanto in tanto però scompare. Dopo aver camminato un poco da sola, mi accorgo di aver abbandonato in qualche posto il mio bastone e quindi devo tornare a prenderlo. Per far questo devo passare davanti a un terribile mostro, un orso gigantesco: già prima quando ho fatto questo tratto, son dovuta passargli vicino, ma allora mi proteggeva la donna celeste. Ora, giunto il momento che passo vicino alla bestia, e questa mi sta venendo contro, la donna appare di nuovo presso di me e l'orso, non appena la vede, si calma e ci lascia passare. Allora la donna del cielo scompare di nuovo».

Qui si tratta di una dea materna-protettrice che ha dei rapporti con gli orsi, vale a dire una specie di Diana, rispettivamente la dea gallo-romana Artio. La donna celeste è l'aspetto positivo, l'orso è l'aspetto negativo della «personalità sopraordinata» che integra la persona cosciente verso l'insù nel celeste e verso l'ingiù nell'animalesco.

2. (Sogno): «Attraverso un portone entriamo in una specie di torre, in cui saliamo su una lunga scalinata. In uno dei gradini più alti leggo una iscrizione pressappoco di questo testo: "Vis ut sis". La scalinata conduce ad un tempio situato sulla cima di un monte roccioso e inaccessibile per altre vie. E' il santuario di "Ursanna", dea degli orsi e madre degli dèi nello stesso tempo. Il tempio è costruito di pietra rossa. Vi si compiono dei sacrifici di sangue. Bestie stanno intorno all'altare. Per entrare nel tempio, bisogna, infatti, "trasformasi in una bestia", e precisamente in una bestia della foresta. Il tempio ha la forma di una croce equilatera, con uno spazio rotondo al centro; quest'ultimo è scoperto, di modo che da esso sì vede direttamente il cielo e la costellazione dell'"Orsa". Sull'altare posto nel centro dello spazio scoperto sta il "calice lunare" che continuamente manda fumo o vapore. Vi è anche l'immagine colossale della divinità che però non

si vede bene. Gli adoratori trasformati in animali - dei quali faccio parte anch'io - devono toccare con i propri piedi il piede dell'immagine divina, e questa, allora, dà loro un segno e pronuncia una frase oracolare come "vis ut sis"».

In questo sogno è chiara la figura della dea-orsa, benché la sua statua «non si veda bene». Il riferimento al «sé», alla personalità sopraordinata, viene espresso non soltanto nell'oracolo "vis ut sis", ma anche nella quaternità e nello spazio rotondo nel centro del tempio. Il riferimento alla costellazione simboleggia, sin da tempi antichissimi, l'«eternità» stessa. L'anima discende dalle stelle, per ritornare di nuovo nelle regioni stellari. Il «calice lunare» accenna a una relazione tra «Ursanna» e la luna.

La dea lunare ricorre anche in sogni infantili: una bambina, cresciuta in condizioni psichiche particolarmente difficili, nell'età tra i sette e dieci anni ha avuto diverse volte lo stesso sogno: «Laggiù, al punto d'approdo sull'acqua, la Donna della Luna la sta attendendo, per portarla con sé alla sua isola». Essa purtroppo non riusciva mai a ricordare che cosa poi lì avvenisse, comunque però era qualcosa di così bello che essa spesso pregava di riavere di nuovo lo stessa sogno. Malgrado che le due sognatrici, com'è chiaro, non siano identiche, il "motivo dell'isola" ricorre anche nel sogno precedentemente riportato, sotto la forma di una «cima inaccessibile».

Trenta anni dopo, la sognatrice della Donna della Luna ha avuto una fantasia drammatica:

«Salivo per un monte ripido e oscuro. Sopra vi era una fortezza coperta da una cupola. Entrai e salii (verso sinistra) su una scalinata tortuosa.

Arrivata lassù (nella cupola) mi trovai alla presenza di una donna che portava sulla testa un ornamento fatto di corna di vacca. La riconobbi subito per la Donna della Luna dei miei sogni d'infanzia. Per ordine della Donna della Luna guardai verso destra e vidi un Sole accecante, al di là di un burrone. Sopra il burrone passa un sottile ponte trasparente su cui io m'incammino con la precisa coscienza di

non dover assolutamente guardare giù, nella profondità. Mi assale una paura angosciosa e io comincio ad esitare. Fiuto tradimento, tuttavia passo ed arrivo davanti al Solo. Il Sole mi dice: "So tu riesci ad avvicinarmi nove volte senza bruciare, tutto andrà bene". Ma io ho sempre più paura e finalmente guardo giù e vedo un nero tentacolo come quello di un polipo che, partendo da sotto il Solo, cerca di raggiungermi ed afferrarmi. Dalla paura precipito nel burrone. Invece però di sfracellarmi, mi trovo fra le braccia della terra madre. Quando la voglio guardare in faccia, ella si trasforma in argilla ed io mi trovo sdraiata per terra».

E' interessante come questa fantasia concordi, al suo inizio, con il sogno da noi esaminato. La donna lunare di sopra è chiaramente distinta dalla terra madre di sotto. La prima spinge la sognatrice alla ventura, apparentemente non priva di rischi, con il Sole; la seconda, al contrario, l'accoglie tra le sue protettrici braccia materne. La sognatrice, dunque nella sua situazione pericolante, sembra avere la parte della Kore.

Torniamo ora alla nostra serie di sogni:

3. Y vede in sogno due quadri dipinti dal pittore nordico Hermann Christian Lund.

1) «Il primo quadro rappresenta un interno di casa contadinesca nordica. Vi passeggiano fanciulle in vestiti variopinti, a braccetto (in modo da formare una catena). Quella che sta nel centro della catena è più piccola delle altre, per di più è anche gobba e si volta indietro con la testa. Questo atteggiamento e un suo speciale modo di guardare le conferiscono un aspetto di strega.

2) Il secondo quadro raffigura un dragone mostruoso che allunga il collo per tutta l'estensione del quadro e soprattutto verso una fanciulla che si trova in suo potere e non può fare alcun movimento, perché non appena lei si muove si muove anche il dragone che può aumentare o ridurre a piacere il suo corpo, di modo che quando la fanciulla vuole allontanarsi esso semplicemente allunga il collo al di sopra di lei e la riprende. In modo strano, la fanciulla non ha un volto, o io ad ogni

modo non posso vederlo».

Si tratta di un pittore inventato nel sogno. L'"Animus" appare spesso sotto l'aspetto di un pittore, o ha un apparecchio di proiezione, è operatore cinematografico e proprietario di una galleria d'arte: tutto ciò si riferisce alla funzione d'intermediatore dell'"Animus" tra coscienza e inconscio: l'inconscio, infatti, contiene in sé delle immagini che vengono intermediate ossia rese manifeste dall'"Anima" in forma di immagini fantastiche, sia, in modo inconscio, in forma di vita attiva e vissuta. Dalla proiezione dell'"Animus" sorgono dei rapporti fantastici di amore o di odio, per «eroi» o «démoni». Vittime particolari sono i tenori, artisti, divi del cinema, celebrità dello sport, eccetera. La "fanciulla", nella prima immagine, è caratterizzata come «demoniaca», con la gobba e con uno sguardo rivolto indietro. (E' perciò che i primitivi portano gli amuleti contro il malocchio preferibilmente sulla nuca: sulla schiena, che non si vede, è il punto vulnerabile).

Nella seconda immagine la «fanciulla» è rappresentata come innocente vittima di un mostro. Come nel primo sogno vi è un rapporto d'identità fra donna celeste e orsa, qui ve n'è uno tra la vergine e il dragone, che nella vita pratica spesso è più d'un cattivo scherzo. Anche qui si tratta di un ampliamento della personalità cosciente e precisamente da una parte verso le condizioni indifese della vittima, d'altra parte verso il carattere pericoloso del malocchio di una gobba e verso la potenza di un dragone.

4. (In parte sogno, in parte immaginazione visiva): «Uno stregone presenta le sue bravure a un principe indiano. Egli da sotto un drappo fa apparire una bella e giovane fanciulla. Essa è una danzatrice che o veramente riesce a trasformarsi o per lo meno fa cadere gli spettatori nella più completa illusione. Durante la danza essa, insieme con la musica, si scompone in uno sciame di api ronzanti. Dopo si trasforma in un leopardo, poi diventa il getto d'acqua di una fontana, poi un polipo di mare che tiene preso un giovane pescatore di perle. Nel frattempo, nei momenti drammatici, essa riprendo sempre la sua

forma umana. Essa appare come un’asina che porta due ceste di meravigliose frutta. Dopo diventa un pavone dai colori variopinti. Il principe è fuori di sé dal piacere e la chiama e sé. Essa però continua a danzare, questa volta nuda, anzi si strappa anche la pelle dal corpo e, infine, quando cade, è già un puro scheletro. Questo viene sepolto, ma di notte cresce dalla sua tomba un giglio, dal cui calice s’innalza la “donna bianca” per salire lentamente nel cielo».

Questo pezzo descrive la trasformazione della illusionista (quale possibilità specificamente femminile) fino alla personalità trasfigurata. La fantasia non è stata inventata a fini allegorici, bensì consiste in parte di sogno, in parte di immagini fantastiche spontanee.

5. (Sogno): «Sono in una chiesa costruita di pietra arenaria grigia. L’abside è leggermente sopraelevata. Su, vicino al Santo dei santi, una fanciulla vestita di rosso è impiccata sulla croce di pietra della finestra». (Suicidio?)

Come nel caso precedente il sacrificio del bambino o di animali, così qui il sacrificio della fanciulla impiccata sulla «croce» ha una parte significativa. A questo si ricongiunge anche la morte della danzatrice, perché queste figure di fanciulla sono sempre destinate alla morte, dato che la loro sovranità esclusiva sulla psiche femminile ostacola il processo d’individuazione, vale a dire la maturazione della personalità. La fanciulla corrisponde, infatti, all‘“Anima” dell’uomo e si serve di essa per raggiungere i fini della natura; in ciò l’illusione ha la maggior parte possibile. Fino a quando però una donna si accontenta di essere semplicemente “femme à homme”, essa non ha un’individualità femminile. Essa è vuota e lucida: ottimo recipiente per proiezioni maschili. La donna quale personalità è un’altra questione: qui le illusioni non servono più. Allorquando si pone dunque la questione della personalità - ciò che è generalmente un affare penoso della seconda metà della vita - cade anche la forma infantile del «sé».

Non mi rimane ora che illustrare la figura di Kore presso l’uomo, cioè l‘“Anima”. Dato che la totalità dell’uomo, in quanto questo non

sia costituzionalmente omosessuale, non può essere che una personalità maschile, la figura femminile dell'"Anima" non può trovar luogo nel tipo della personalità sopraordinata, bensì richiede una valutazione e una posizione diverse da quelle di quest'ultima. Nei prodotti dell'attività inconscia anche l'"Anima" assume la figura della fanciulla e della madre, ragion per cui l'interpretazione personalistica la riduce sempre alla madre vera e personale o a qualche altra persona di sesso femminile. Naturalmente in un simile procedimento il senso vero della figura va perduto, come accade in generale in tutte queste interpretazioni riduttive, sia che si tratti della psicologia dell'inconscio, sia che si tratti della mitologia. Tutti i numerosi tentativi, in quest'ultima, di interpretare le figure di dèi o eroi in senso solare, lunare, astrale o meteorologico, mancano di dare un contributo considerevole alla comprensione; al contrario, essi spostano il senso in una direzione falsa. Quando dunque nei sogni o in altre formazioni immaginifiche spontanee appare una figura di donna sconosciuta il cui significato oscilla fra gli estremi della dea e della prostituta, è opportuno lasciare a questa figura la propria indipendenza, senza volerla ridurre arbitrariamente a qualcosa di conosciuto. Quando l'inconscio la pone come «sconosciuta», non bisogna privarla di tale attributo, per raggiungere in questo modo un'interpretazione «razionale». L'"Anima" è una figura bipolare, come la «personalità sopraordinata» e può quindi apparire ora positiva, ora negativa; a volto vecchia a volte giovane; madre o fanciulla; fata buona o strega; santa o prostituta. Oltre a tale ambivalenza, l'"Anima" ha dei rapporti «occulti» con i «misteri» e in genere con il mondo oscuro, e spesso assume perciò un colorito religioso. Quando essa appare con una certa chiarezza, essa, ha sempre un singolare rapporto con il tempo: per lo più essa è quasi o completamente immortale, perché è al di fuori del tempo. Gli scrittori che hanno tentato di modellare poeticamente questa figura, non hanno mancato di mettere in rilievo lo speciale rapporto dell'Anima con il tempo.

Rammento le classiche illustrazioni in Rider Haggard: "She" e "The

Return of She”, Benoit: “L’Atlantide”, e soprattutto il romanzo di un giovane autore americano, Sloane: “To walk the Night”. In tutte queste opere l’Anima sta al di fuori del tempo da noi conosciuto, è quindi o vecchissima, o un essere che appartiene a un altro ordine delle cose.

Dato che da noi i tipi dell’inconscio quasi mai o solo, in parte si esprimono in figure di valore religioso, essi ricadono nell’incoscienza e quindi nella proiezione inconscia in personalità umane più o meno adeguate. Una determinata forma dell’Anima appare al bambino nella propria madre, prestando a questa l’aureola della potenza e della superiorità, oppure un’aria demoniaca, forse di ancora maggior fascino. In seguito all’ambivalenza, la proiezione può essere di carattere completamente negativo. Una gran parte dell’angoscia che il sesso femminile incute negli uomini, deriva dalle proiezioni dell’Anima. Un bambino normalmente ha una figura materna di «Anima»; un adulto invece una figura di giovane donna. Il «troppo vecchio» si compensa con una fanciulla del tutto giovane, spesso anche con un bambino.

Anche la figura dell‘“Anima” ha rapporti con animali che simboleggiano le sue qualità. Così essa può apparire in forma di serpente o di tigre o di uccello. Sia citata per esempio una serie di sogni in cui si trovano trasformazioni di questo genere (11):

1. Un bianco uccello si posa sul tavolino. Improvvisamente esso si trasforma in una bambina bionda di circa sette anni, per ridiventare, altrettanto improvvisamente, di nuovo un uccello che però parla con voce umana.

2. In una casa sotterranea - veramente: negli inferi - abita un vecchissimo mago e profeta con sua «figlia» che però non è la sua vera figlia. Questa è una danzatrice, una creatura molto dissoluta; è però cieca e anela alla guarigione.

3. Una casa solitaria nel bosco, abitata da un vecchio studioso. Ad un tratto appare sua figlia, una specie di spettro, che lamenta che la gente la consideri sempre come se essa fosse soltanto una fantasia.

4. Sulla facciata di una chiesa sta una Madonna gotica che però è viva ed è «la donna sconosciuta e tuttavia conosciuta». Invece del Bambino, essa regge in braccio qualcosa che è come una fiamma o un serpente o un dragone.

5. In una cappella oscura, una «contessa» vestita di nero sta in ginocchio. Il suo vestito è ornato di perle preziose. Essa ha i capelli rossi ed è di un aspetto sinistro. Inoltre è circondata da spettri.

6. Un serpente-femmina si comporta in modo aggraziato e insinuante e parla con voce umana. Esso assume soltanto «casualmente» la forma di un serpente.

7. Un uccello parla ugualmente in linguaggio umano, esso però si di. mostra servizievole, in quanto cerca di salvare il sognatore da una situazione pericolosa.

8. E' sconosciuta siede sulla cima di un campanile, come anche il sognatore, e fissa questi in modo inquietante, al di sopra dell'abisso.

9. La sconosciuta appare improvvisamente come la custode di una latrina pubblica sotterranea a 15 gradi di freddo.

10. Essa, da "petite bourgeoise", insieme con una compagna, abbandona la casa: al suo posto appare immediatamente una dea vestita di azzurro, simile ad Athena, di proporzioni superiori al normale.

11. Essa appare in una chiesa, al posto dell'altare scomparso, ed è di nuovo di una grandezza soprannaturale, ma questa volta ha anche il volto coperto.

In tutti questi sogni (12) si tratta di un essere femminile sconosciuto le cui caratteristiche non ricordano alcuna delle donne conosciute dal sognante. La sconosciuta è caratterizzata come tale dal sogno stesso e rivela la sua singolare natura a volte con la sua capacità di trasformarsi, a volte con la sua ambivalenza paradossale. Essa assume tutte le sfumature, dal. punto più basso a quello più alto della gamma.

Il sogno numero 1 caratterizza l'Anima come un essere di natura elfica, vale a dire solo parzialmente umana. Essa può essere ugualmente un uccello, cioè può appartenere completamente alla

natura e scomparire (cioè diventare inconscia) dalla sfera umana (cioè dalla coscienza).

Il sogno numero 2 rappresenta la sconosciuta come una figura mitica nell'al di là (cioè nell'inconscio). Essa è "soror", rispettivamente "filia mystica" di un ierofante o «filosofo», vale a dire è un parallelo evidente a quelle sizigie mistiche che incontriamo nelle figure di Simon Mago ed Elena, di Zosimo e Theosebeia, di Comario e Cleopatra eccetera. La nostra figura di sogno corrisponde più che altro ad Elena. Un'illustrazione veramente eccellente della psicologia dell'Anima nella figura di una donna si trova nell'"Helen of Troy" di Erskine.

Il sogno numero 3 riprende lo stesso tema, ma su un piano più fiabesco. Qui l'Anima figura come un essere spettrale.

Il sogno numero 4 porta l'Anima nella sfera della dea madre. Il figlio allude alla speculazione mistica sul serpente redentore e sulla natura di fuoco del redentore. Nel sogno numero 5 l'Anima appare sul piano novellistico come la donna «gentile» ed affascinante che però ha da fare con gli spiriti.

Nei sogni numero 6 e numero 7 ricorrono delle trasformazioni teriomorfe della figura. L'identità di questa è senz'altro riconoscibile per il sognante, dalla voce e dal senso delle parole. L'Anima ha assunto «casualmente» la forma del serpente, come già nel sogno numero 1 essa, con la massima facilità, aveva cambiato la sua forma umana con quella di un uccello. Quale serpente, essa ha una funzione negativa, quale uccello invece una funzione positiva.

Il sogno numero 8 rappresenta un confronto del sognante con l'Anima. Esso avviene in alto, sopra la terra (cioè al di sopra della realtà umana). Si tratta evidentemente di una pericolosa «fascinazione» subìta dal soggetto ed emanata dall'Anima.

II sogno numero 9 significa un profondo decadimento dell'Anima, in una posizione estremamente «subordinata» in cui è scomparso fin l'ultimo resto del fascino, non lasciando dietro a sé che una pura compassione umana.

Il sogno numero 10 segnala la paradossale doppia natura dell'Anima: da una parte la mediocrità più banale, dall'altra un carattere divino olimpico.

Il sogno numero 11 riporta nuovamente l'Anima nella chiesa cristiana, ma non più come icona, bensì come l'altare stesso. L'altare è il luogo dei sacrifici e, nello stesso tempo, la custodia delle reliquie riposte lì all'atto della consacrazione. Per chiarire soltanto un poco tutti questi riferimenti qui accennati della figura dell'Anima, ci sarebbe bisogno di una estesa indagine particolare, la quale però sarebbe qui fuori di luogo, dato che, come si è detto sopra, l'Anima serve solo indirettamente all'interpretazione della figura Kore. Io ho riportato la serie di sogni soltanto per dare al lettore un'idea del materiale empirico su cui poggia l'idea dell'Anima (13). Da simili ed analoghe serie risulta un quadro complessivo di quel fattore che nella psiche maschile ha una parte così notevole e che dal pregiudizio ingenuo viene sempre identificato con determinate donne reali, alle quali poi vengono attribuite tutte le illusioni di cui l'eroe maschile è tanto ricco.

E' chiaro che nel culto di Demeter l'Anima dell'uomo ha trovato occasione alla proiezione. La Kore destinata a un'esistenza sotterranea, la madre dal doppio volto, e i rapporti di ambedue con aspetti teriomorfi, offrivano all'Anima sufficienti possibilità di rispecchiarsi, oscillante ed equivoca, nel culto eleusino, o piuttosto di ritrovare se stessa in esso e di arricchire gli iniziati in tal misura con il proprio essere trascendente, da conferir loro un vantaggio duraturo. Le esperienze dell'Anima infatti sono per l'uomo sempre della maggiore e più duratura importanza.

Il mito di Demeter e Kore, è troppo femminile per poter esser provocato dalla proiezione dell'Anima. Malgrado che l'Anima possa ritrovare se stessa in DemeterKore, essa è tuttavia di una natura completamente differente. Essa è nel senso più alto della parola, "femme à homme", mentre Demeter-Kore rappresenta la sfera di esperienze di madre e figlia, che è estranea all'uomo, anzi lo esclude.

La psicologia del culto di Demeter porta, effettivamente, tutti i caratteri di un ordinamento sociale matriarcale, in cui l’uomo è un fattore ineliminabile, ma turbatore.

NOTE

Nota 1. Altre proposte, che io sappia, non sono state fatte finora. La critica si è accontentata di affermare che tali archetipi semplicemente non esistono.

Sicuramente non esistono, proprio come neanche nella natura esiste una classificazione delle piante. Si negheranno per questo le famiglie naturali delle piante? O si metterà in dubbio che certe analogie morfologiche e funzionali ricorrono effettivamente e regolarmente si ripetono? Nel caso delle figure tipiche dell'inconscio si tratta di qualcosa di sostanzialmente analogo. Esse sono le forme a priori o le norme biologiche delle affinità psichiche.

Nota 2. La concezione personalistica interpreta questi sogni come «compimenti di desideri». Tale interpretazione a molti sembra l'unica possibile. Sogni di questo genere ricorrono però nelle condizioni di vita più diverse, anche in tali che non permettono l'applicazione della teoria del «compimento di desideri», se non con puro arbitrio e violenza. La ricerca dei motivi mi sembra perciò, nel campo dei sogni, più prudente e più opportuna.

Nota 3. La doppia visione della salamandra, raccontata da Benvenuto Cellini nella sua "Autobiografia", corrisponde a una proiezione dell'Anima, suscitata dalla musica che il padre ha eseguita.

Nota 4. Una mia paziente la cui difficoltà più grave era un complesso di madre negativo, ha prodotto una serie di fantasie intorno a una figura primitiva di madre, una indiana, che le dava degli insegnamenti sulla natura della donna. In queste lezioni si trova un paragrafo a parte sul "sangue", dal seguente tenore: «La vita della donna si svolge nel segno del sangue. Ogni mese essa se ne ricorda; e il parto, è una cosa sanguinosa, distruzione e creazione insieme. Una donna "può" partorire, ma la nuova vita non è sua creazione. Essa, in fondo, lo sa ed è felice della grazia ricevuta. Essa è una piccola madre, non la Grande Madre. Ma la sua piccola immagine somiglia a quella grande. Se essa lo comprende, è benedetta dalla natura, perché si è, sottomessa giustamente e perciò può partecipare all'alimentazione

della Gran Madre… »

Nota 5. Spesso la luna «è semplicemente lì», come per esempio in una fantasia sulla dea ctònia nella figura della «donna-ape» (JOSEPHINE D. BACON, “In the Border Country”, New York, 1909, pp. 14 sgg.). «Il sentiero conduceva a una minuscola capanna che aveva lo stesso colore dei quattro alberi che le stavano attorno. La porta era spalancata e nel mezzo della capanna, su un sedile basso, stava seduta una vecchia donna, vestita di una roba lunga e guardandola amichevolmente…» La capanna è piena del ronzio di api. In uno degli angoli della capanna c’è una profonda “fontana” fredda in cui si rispecchiano «una luna bianca e piccole stelle». La vecchia la ammonisce di ricordarsi dei doveri inerenti alla vita femminile. Nel Yoga tantrico, dalla “Shakti” addormentata esce un «ronzio come da uno sciame di api ebbre d’amore» (Shat-Chakra Nimpana, p. 29 in A. AVALON, “The Serpent Power”, Lordon, 1919). Cfr., sotto, la “danzatrice” che si trasforma in uno “sciame di api”. Le api sono - allegoricamente - in connessione anche con “Maria”, come l’indica il testo della consacrazione dei ceri pasquali. V. L. DUCHESNE, “Origines du culte chrétien”, pp. 265 sgg.

Nota 6. “Psicologia e alchimia” (1944) pt. 2.

Nota 7. Rimando alla dissertazione del mio allievo JAN NELKEN, “Analytische Beobachtungen über Phantasien eines Schizophrenen”, 1912, e alla mia analisi di una serie di fantasie in “Simboli della trasformazione” (1912/1952).

Nota 8. Simboli della trasformazione cit. Il libro di C. BAYNES, “The Mythology of the Soul” (1940) è di 939 pagine e tenta di abbracciare il materiale di due soli individui.

Nota 9. “Theatrum Chemicum”, 1602, 1, pp. 286 sgg.

Nota 10. “l. c.”, pp. 279 sgg.

Nota 11. I sogni sono riprodotti solo in estratto, e precisamente solo in quanto riguardano la rappresentazione dell‘“Anima”.

Nota 12. Nel seguito non si tratta di «interpretare» i sogni, bensì soltanto di riassumere i modi d’apparizione dell’Anima.

Nota 13. Rimando al mio scritto “Sull’archetipo, con particolare riguardo al concetto di Anima” (1936/1954).

Epilegomeni. Il miracolo di Eleusi

di K. Kerényi

Contemporaneamente agli sforzi fatti in questo volume intorno alla complessa figura di Kore, notevoli studiosi hanno compiuto dei tentativi per ravvicinare all'uomo moderno il seureto di Eleusi: tentativi, di fronte ai quali solo ora, posticipatamente, potremmo prendere posizione. I problemi particolari che lo studio su Kore ha intenzionalmente evitato di trattare, neanche qui devono esser sollevati. C'è un solo caso in cui la presa di posizione sembra necessaria: il caso di quel tentativo che ha già quasi raggiunto i risultati dello studio su Kore, e colui che li ha già quasi raggiunti non ha, tuttavia, compiuto l'ultimo passo. La giustificazione di quest'ultimo passo - il passo verso l'identità radicale della madre e della figlia - credo oggi di poterla fornire direttamente in base a un documento antico. Nello stesso tempo vorrei motivare, perché non posso invece compiere quell'altro passo che, anziché al «sapere senza parole», porta al miracolo. Tutto ciò mi pare tanto più necessario, perché è stato un uomo come Walter F. Otto a tralasciare quel passo decisivo e ad osare, invece, quest'altro verso il miracolo (nell'«Eranos-jahrbuch», 19,39, sul "Senso dei mistero eleusini", Zürich, 1940).

Su che cosa si fonda il riconoscimento dell'identità di Demeter e Persefone? Su una realtà psichica e sulla tradizione, che documenta questa realtà psichica per l'antichità. Il suo fondamento di realtà ci è stato illustrato, dal lato psicologico, dal prof. Jung. Egli certamente non ha detto tutto intorno all'argomento, ma ha detto abbastanza per dimostrare che l'indagine, ove essa parta da «idee» mitologiche, non si muove su un piano speculativo. Decisiva è e rimane naturalmente la tradizione antica. Essa documenta, anzitutto indirettamente, quell'identità radicale. Un documento diretto sarebbe il riconoscimento di tale identità da parte di un iniziato. In luogo di simili riconoscimenti, noi troviamo in Eleusi monumenti del culto che

rivelano come gli iniziati in quel tempo venerassero “due” dee, la madre e la figlia. D’altro canto questa coppia divina forma un’unità, la cui essenzialità e singolarità ci danno da pensare. E’ proprio questo fatto che da nessuno è stato così chiaramente espresso come dall’Otto. «Come perviene Demeter ad avere questa figlia? - domanda egli. - Anzi: che cosa può significare che essa è così strettamente collegata con una figlia, in generale?» Egli adduce il paragone della connessione di altre figlie divine con i propri genitori, ma in nessuna trova una simile intimità. «Nemmeno la stessa Athena, uscita dalla testa di Zeus, sta così finalmente accanto al padre, come sta Persefone accanto alla madre». L’intimità del loro affetto ricorda piuttosto le coppie di dèi amanti, come sono Afrodite e Adonia, Cibele e Attis, Ishtar e Tammuz, Isis e Osiris. Ma tanto più rileva l’Otto anche qui le differenze: «Demeter piange una figlia e, in essa, un essere a lei essenzialmente affine che fa l’effetto di un sosia ringiovanito. Tale relazione ha un carattere molto differente h da quello di quegli altri rapporti. Così, malgrado gli apparenti paralleli, in ultima analisi essa resta unica e richiede un’interpretazione del tutto particolare». A questo si può aggiungere una sola cosa: come le altre grandi dee perdono e ritrovano sempre l’unico loro amante -Afrodite sempre Adonis, Ishtar sempre Tammuz eccetera - così anche per Demeter sarebbe inconcepibile che essa avesse un’altra figlia che le fosse altrettanto cara quanto quella perduta, la Kore per eccellenza.

Così arriviamo almeno ad una testimonianza indiretta: il mitologema arcadico di Demeter e sua figlia. L’Otto arriva molto vicino alla comprensione dell’identità radicale, tenendo continuamente presenti oltre ai racconti eleusini anche quelli arcadici. Mitologemi che si raccontano così, non sono mai il mistero, non sono mai ciò che in Arcadia e in Eleusi viene ugualmente circondato di segreto. I personaggi del dramma divino (con allusione ai tardi racconti romanzeschi greci potremmo anche parlare di un «romanzo divino») sono, in Arcadia, gli stessi che sono in Eleusi, ed identica è pure la vicenda, la svolta dall’ira e dal dolore alla pace e alla felicità. Solo i

nomi sono, in parte, differenti, e in Arcadia è la madre che subisce le stesse forti che in Eleusi subisce la figlia. Esaminiamo ora questo punto decisivo da più vicino che non nello studio su Kore.

Pausania espone per i non-iniziati lo stato di fatto - che cioè «prima» (vale a dire: nella formulazione eleusina) la figlia di Demeter, «dopo» (vale a dire: nei racconti arcadici) essa stessa subisce nozze violente e diventa madre - secondo i vecchi metodi della sistemazione razionale dei miti: descrivendo il santuario di Despoina a Lykosura, egli parla espressamente di una seconda figlia di Demeter. Despoina si chiamerebbe la sua figlia da Poseidon, come quell'altra, la figlia di Zeus, si chiama abitualmente Kore, mentre Omero e Panfo, la chiamano con un nome particolare, Persefone. Il corrispondente nome particolare di Despoina egli non deve rivelare ai non iniziati. Quando poi egli tratta della triade delle dee rappresentate a Lykosura, Demeter, Despoina e Artemis Hegemone, egli considera anche quest'ultima quale una figlia di Demeter, lo fa però soltanto in base ad una grande autorità. Egli cita, infatti, Eschilo, che avrebbe imparato queste cose dagli Egiziani (VIII, 57). "Con ciò" dunque egli non, rivela nulla dei misteri da "lui" conosciuti (Eschilo, il grande «narratore di miti», sapeva certo delle cose più segrete). Ed è anche senza averne intenzione o coscienza che egli tuttavia ci permette uno sguardo più profondo nella natura della relazione tra Artemis e Demeter. Così fa, infatti, Pausania quando racconta del cervo prediletto della Despoina, di un animale che è normalmente sacro ad Artemis (VIII, 10, 10).

La triade di Lykosura - integrata in una quaternità dall'enigmatica figura maschile del titano Amytos - consiste in figure separate che rimandano, anch'esse, a un'unità originaria, confermando così nello stesso tempo anche quel ragionamento che porta a riconoscere tale unità. Ma non vi può esser dubbio che per Pausania la Despoina e la Kore non differiscano nella stessa maniera in cui si distinguono la Despoina e Artemis. La triade arcadica, Demeter, Despoina e Artemis, la "hegemone", con due serpenti in mano, corrisponde esattamente

alla triade eleusina dell’inno omerico: Demeter, Kore ed Hekate. In ambedue i casi è la figlia che sta nel mezzo e in ambedue i casi si tratta, per i Greci, di una sola figlia. Corrispondentemente anche Pausania, riferendo il mitologema di Thelpusa, parla di una sola ira di Demeter e di un solo motivo di ira: la violenza dell’oscuro dio che nell’Arcadia è

Poseidon. Se da questo vogliamo separare il ratto di Persefone, considerandolo come un altro motivo di ira, una delle due variazioni diventa una aggiunta, e il tutto diventa una sistemazione postecipata.

L’Otto, pur valorizzando il mitologema arcadico, rimane fermo a questo secondario stato della tradizione. Eppure egli avrebbe così per sé almeno la tradizione presa alla lettera, se non fosse stato ritrovato un documento di cui nulla di meglio avremmo potuto desiderare. E’ un’iscrizione proveniente da una località alquanto appartata, che però risale al periodo vitale dei misteri eleusini. Essa è stata ritrovata nel recinto sacro delle divinità egiziane a Delos (pubblicata da Roussel: “Les cultes égyptiens à Délos”, p. 199, n. 206). Inutilmente si è tentato di interpretare il contenuto dell’iscrizione come qualcosa di egiziano. Su un’isola greca Demeter è sempre a casa sua ed essa ha attirato anche ad Eleusi monumenti del culto di Iside. E viceversa: dove Iside aveva già un culto stabilito, i Greci ricordavano volentieri la Santa Madre di Eleusi. Si è arrivati sino all’identificazione delle due divinità. Ma soltanto alla dea greca può riferirsi la dedica

“Démeteros
Eleusinias
kai kóres
kai ghynaikós”

Da tutta l’iscrizione manca soltanto la “Delta” iniziale. A parte questo, l’iscrizione, non bisognosa di alcuna integrazione, dice chiaramente che Demeter è Kore e donna matura (in latino: “matrona”) nello stesso tempo.

La verità - se in Eleusi una verità veniva rivelata agli iniziati, in

immagini, segni e parole, - doveva essere qualcosa di assolutamente nuovo e sorprendente che non si potesse conoscere con i soli mezzi della ragione e dell'esperienza. Così ha creduto l'Otto, e la caratteristica di fanciulla e donna, propria a Demeter, è effettivamente una cosa di quel genere. Ma questa verità tradotta nel linguaggio della realtà quotidiana e non festiva, non sembra all'Otto abbastanza misteriosa per formare il contenuto di un così grande mistero. Egli trova banale il sapere del fatto che l'uomo deve morire ma sopravvive nei propri discendenti. Ed è infatti così, quanto riguarda il «sapere di» questo. Ma vi è un'immensa differenza tra il «sapere di qualcosa» e il «sapere "ed essere qualcosa"». E' una cosa diversa sapere del seme e del germe ed è un'altra aver riconosciuto nel seme e nel germe il passato e l'avvenire, quale la propria esistenza e la propria continuità. Oppure, come l'ha formulato il prof. Jung: vivere in tal modo il ritorno, l'apocatastasi della vita ancestrale, che questi, attraverso il ponte del singolo individuo presente, si prolunghino nelle generazioni avvenire. Un sapere che abbia questo contenuto - l'"essere nella morte" - non è affatto disprezzabile.

Da questo confluire di quel che è stato con quel che sarà si spiega anche quel carattere infero dei misteri eleusini che io avevo intuito da tempo e che ora l'Otto sottolinea con particolare vigore. Ciò è tanto più strano, che egli non ritrova la soluzione del segreto eleusino nel seme e nel germe che possono contenere tutto un regno degli inferi, bensì lo cerca in un miracolo. Egli interpreta la testimonianza relativa alla spiga in Eleusi nel senso che essa sarebbe stata tagliata «in silenzio» e dopo sarebbe stata mostrata. Questa è una possibile interpretazione del passo del Padre della Chiesa Ippolito ("Ref.", V, 8, 37), mentre grammaticalmente anche l'altra è ugualmente giustificata. Anzi il contesto rende più verosimile che fosse l'atto del mostrare ciò che avveniva «in silenzio»; infatti, subito dopo, Ippolito parla dell'alto grido dell'ierofante che, con l'annuncio della divina nascita, rompe il mistico silenzio della rivelazione muta del medesimo segreto.

Da dove si poteva però prendere una spiga in quella tarda stagione?

Certo si poteva conservarla, come fanno oggi con i serti di spighe in tutto il mondo, dovunque si celebrino feste di mietitura e se ne conservino per mesi i ricordi. L'Otto pensa a un miracolo che si sarebbe ripetuto annualmente in Eleusi: «Non è da dubitare del carattere miracoloso dell'evento. La spiga che cresce e matura con una rapidità soprannaturale, appartiene ai misteri di Demeter, esattamente come la vite che cresce in poche ore appartiene alla festa orgiastica di Dioniso. E che qui non ci si accontenti della comoda soluzione del trucco sacerdotale, ce lo richiede, se non altro, la rispettosa devozione di uomini come Sofocle ed Euripide che consideravano degno di celebrare un simile miracolo. (Il miracolo dionisiaco, s'intende, che era tanto naturale quanto possibile per un poeta tragico). Del resto noi ritroviamo lo stesso miracolo vegetale anche nelle feste della natura dei popoli primitivi».

In un certo riguardo potremmo aggiungere anche il miracolo di san Gennaro. Anche questo si ripete annualmente a Napoli. E' indifferente come lo si spieghi, e come si spieghi il miracolo di Eleusi - se, in generale, quest'ultimo è mai esistito, per. ché, ad ogni modo, esso "non è documentato". Lo studioso delle religioni s'interessa al "senso" del fenomeno «miracolo», indipendentemente da come questo si produca. Tale senso è la rivelazione di una potenza. Neanche nell'antichità poteva essere diverso. Inoltre così è anche documentato da una massa di racconti su miracoli, dal genere letterario ellenistico dell'aretalogia che acquista tanto maggiore importanza, quanto più perdono il proprio rilievo le classiche figure divine, quanto più si va perdendo l'efficacia inerente a loro come ad idee. Il miracolo, sempre e dovunque, vuol far parlare di sé. Il mistero vuol essere taciuto. Il segreto di ogni vero e grande mistero non è forse quello di essere "semplice"? Non è per questo che esso ama il segreto? Divulgato, esso diventerebbe parola; taciuto, esso è: essere. Ed è anche un miracolo, in quel senso in cui l'essere, con tutte le sue paradossalità, è miracoloso. In questo senso si vedevano certo anche ad Eleusi miracoli ed apparizioni divine: il miracolo dell'"origine", in quella

figura in cui questa è apparsa proprio in quel luogo, in un determinato periodo dell’esistenza del mondo.